ABEL
CARLEVARO
GUITAR
MASTERCLASS

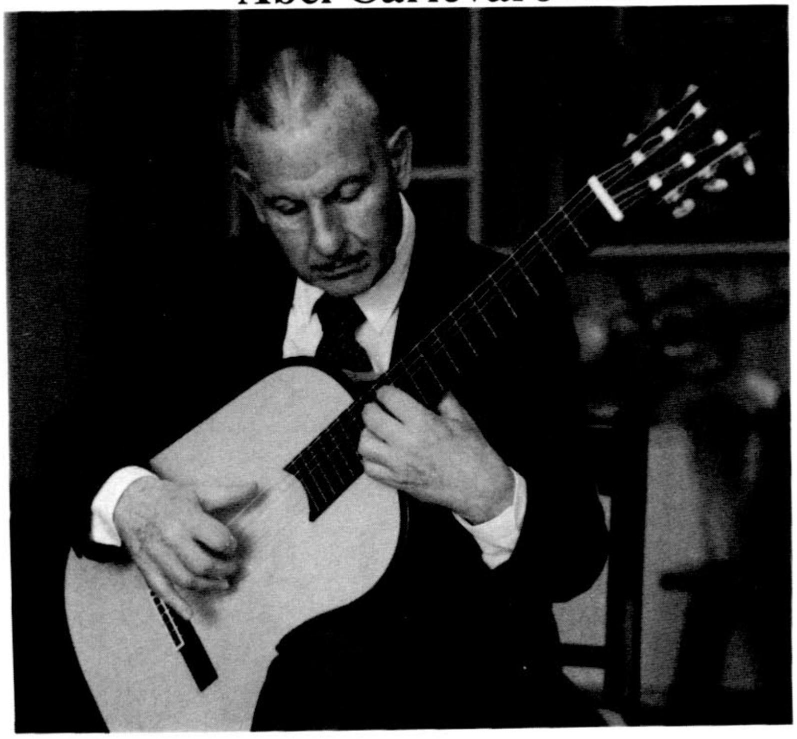
Volume IV

J. S. Bach
Chaconne BWV 1004

English and Spanish Edition
English Translation by Jorge Magallanes y Sonia Martínez
Musical Terminology: Patrick Zeoli

Chanterelle
714

Abel Carlevaro



Abel Carlevaro, extraordinario virtuoso, compositor y pedagogo nacido en Montevideo, Uruguay, es uno de los guitarristas más importantes de nuestro tiempo, y el creador de una nueva escuela de técnica instrumental. Ha sido reconocido en todo el mundo como un ejecutante excepcional ganándose la admiración y estima de músicos de la talla de Heitor Villa-Lobos y Andrés Segovia. Sus presentaciones en los centros musicales más importantes de Europa, América Latina y los Estados Unidos han recibido los más cálidos elogios por parte del público y la crítica.

Consagrado compositor, la producción de Carlevaro abarca desde sus ''Preludios Americanos'', que ya forman parte del repertorio de importantes guitarristas de América y Europa, hasta su ''Concierto N° 3 para Guitarra y Orquesta'', estrenado por ''The Chamber Symphony of San Francisco'' y compuesto por encargo de dicha institución. También han estrenado obras suyas renombrados conjuntos contemporáneos tales como ''The San Francisco Contemporary Music Players'' y el ''Kronos Quartet''. Su ''Concierto del Plata'' para guitarra y orquesta ha sido interpretado por importantes orquestas sinfónicas europeas y americanas.

Pedagogo profundo, Abel Carlevaro es el creador de la nueva escuela de técnica instrumental, que marca un hito fundamental en la evolución de la guitarra, y que está expresada en su libro ''Escuela de la Guitarra - Exposición de la Teoría Instrumental'', en los cuadernos de la ''Serie Didáctica'' y en los ''Carlevaro Masterclass''. Estas obras pedagógicas, asi como sus composiciones y transcripciones, son editadas por Boosey and Hawkes de Nueva York, Ediciones Chanterelle de Heidelberg, Publicaciones Barry de Buenos Aires y Henri Lemoine de París.

Investigador incesante, Carlevaro ha creado además una nueva guitarra cuyo sistema y concepción rompen con los cánones de la construcción tradicional.

El Maestro Carlevaro ofrece todos los años cursos magistrales en Europa y América, y es invitado con frecuencia a integrar jurados en concursos internacionales de interpretación y composición. Como reconocimiento a sus excepcionales méritos y relevante acción en favor de la música, la Organización de los Estados Americanos otorgó a Abel Carlevaro el 18 de marzo de 1985 su más alta distinción: el prestigioso Diploma de Honor, y en 1987 el Gobierno de Venezuela, en ceremonia pública, lo honró con la Orden Andrés Bello.

Abel Carlevaro, an exceptional virtuoso, composer and teacher born in Montevideo, Uruguay is not only one of the most important guitarists of our time but the creator of a new school of instrumental technique as well. He has been recognised as an exceptional performer worldwide and has gained the admiration and esteem of musicians such as Heitor Villa-Lobos and Andrés Segovia. His performances in the most important music centres in Europe, Latin America and the United States have been acclaimed with high praise by the public and the critics alike.

Carlevaro is a devoted composer. His musical production ranges from his ''Preludios Americanos'' which already form part of the repertoire of renowned guitarists in America and Europe, to his ''Concierto N° 3 para Guitarra y Orquesta'' composed by request of and played for the first time by The Chamber Symphony of San Francisco. Other contemporary ensembles of renown such as The San Francisco Contemporary Music Players and The Kronos Quartet have also performed some of Carlevaro's works for the first time. His ''Concierto del Plata'' for guitar and orchestra has been interpreted by important European and American symphony orchestras.

A profound and dedicated teacher, Carlevaro is the creator of a new school of instrumental technique, a fundamental milestone in the evolution of the guitar expounded in his book ''Escuela de la Guitarra - Exposición de la Teoría Instrumental'' (School of Guitar - Exposition of Instrumental Theory), in the didactic series the "Cuadernos" as well as in the ''Carlevaro Masterclass'' series. These pedagogical works as well as his compositions and transcriptions are edited by Boosey and Hawkes of New York, Chanterelle Verlag of Heidelberg, Barry Editorial of Buenos Aires and Henri Lemoine of Paris.

An indefatigable researcher, Carlevaro has also invented a new guitar, the conception and design of which break away totally from traditional guitar making.

Every year Maestro Carlevaro offers masterclasses in Europe and America and is often invited to take part in juries at international competitions for interpretation and composition. To acknowledge his exceptional merits and his relevant work in music, on March 18, 1985 the Organisation of American States granted Abel Carlevaro its highest honour, the prestigious Diploma de Honor, and in 1987 the Government of Venezuela, in public ceremony, honoured him with the Order of "Andrés Bello".

Contents / Indice

Consideraciones Generales / General Considerations 4

Aspectos Mecanicos / Mechanical Aspects 10

The Music Score of the Chaconne (BWV 1004) / La Partitura de la Ciaconna (BMW 1004) 31

El Manuscrito Autografo de la Ciaconna / Facsimile of Bach's autograph Manuscript 44

Nomenclatura Instrumental / Glossary 49

First published 1989 by Chanterelle Verlag
World Copyright © 1989 for all languages by Michael Macmeeken,
Chanterelle Verlag, Postfach 103909, D-6900 Heidelberg, W. Germany
All rights reserved
No part of this publication may be used, stored in a retrieval system, broadcast or
reproduced in any way whatsoever without the specific prior permission in writing of the publishers.

Chanterelle®, Chanterelle Editions® & Guitar Masterclass®
are Registered Trade Marks.

Printed in the United Kingdom by York Press Ltd
Cover Design by Eva Maria Brandstädter

ISBN 3-89044-063-0
Chanterelle
714

CONSIDERACIONES GENERALES
GENERAL CONSIDERATIONS

La presente transcripción está basada -por supuesto- en el original para violín. Habrá que encontrar el correcto camino por el cual el mensaje quede intacto. Conservar el estilo y el espíritu de la obra y al mismo tiempo lograr que se adapte cómodamente a las características de la guitarra. Será conveniente, por lo tanto, tratar de dar una respuesta concreta a los diferentes problemas que se presentan al trasladar la obra, original para violín, y hacerla revivir en la guitarra actual. Se hace necesario así reconsiderar atentamente todos sus detalles, porque soy consciente de las dificultades que es preciso afrontar a cada paso para que la obra viva plenamente en espíritu y en materia.

La Ciaccona es una danza que se proyecta en forma de variaciones. Está tradicionalmente basada sobre cuatro compases en tiempo de 3/4, que siempre comienzan (es su característica) sobre el segundo tiempo. Su fuerza es derivada de la obsesiva repetición -en innumerables transformaciones- de la idea original. Esas continuas transformaciones son altamente elaboradas, y no pierden nunca contaco con los compases iniciales; ellos están siempre presentes.

La técnica de los instrumentos de arco era bien conocida por Bach, habiendo llegado a escribir obras en las que explotó al máximo sus posibilidades y los convirtió a la vez en instrumentos polifónicos. Escribió para violín hasta -diríamos- el límite de sus recursos, porque indudablemente ciertos acordes de tres o cuatro sonidos son realizados por dicho instrumento con bastante dificultad.

Se encuentran en la Ciaccona acordes que obviamente estaban concebidos para ser ejecutados en el violín de la forma más conveniente; o como arpegios, o en dos partes, o ejecutando las notas más graves con una duración más breve que la prevista. Resulta difícil comprender cómo los violinistas de la época, a pesar de que su arco estuviera construído de modo diferente, hubieran podido tocar simultáneamente las cuatro notas de un acorde con toda precisión.

Bach escribía cada detalle y no dejaba posibilidad de ser mal entendido por el intérprete competente, pero aún así existen muchos problemas que permanecen sin resolver. Pareciera que para ciertas preguntas no encontraremos jamás una respuesta concreta, porque él no indicaba el modo exacto como deberían ser interpretadas sus obras. Sin embargo esta preocupación puede disiparse en parte si tratamos de analizar la obra misma, su estructura, la información histórica, los trabajos de la musicología, etc.

The present transcription is based on the original score for violin. My aim in transcribing the work is to conserve its original style and spirit, while adapting it comfortably to the present-day guitar. I am aware of the difficulties involved in bringing the work fully to life in both subject and spirit, and in aiming to provide concrete answers to the problems encountered through transcription thoughtful reconsideration of detail is necessary.

The Chaconne is a dance designed in variation form. Traditionally it is based on four measures in triple time and characteristically begins on the second beat. Its power derives from the insistent repetition of the original idea in numerous variations. These continuous variations, or transformations, are highly elaborate, yet never lose contact with the initial measures. The original idea is always present.

Bach was well acquainted with the resources of the bowed instruments of his day, and composed works which exploited their possibilities to the limit, even demanding polyphonic passages. Certainly the chords of three and four voices which he wrote are realized with great difficulty on the violin.

The Chaconne is replete with chords which were obviously written for convenient execution by the violinist. These chords were played arpeggiated, in two parts or with the lowest notes given less duration than the higher. It is difficult to imagine how violinists of Bach's time, in spite of using a different type of bow, could play four voiced chords simultaneously with precision.

Bach always took great care in his notation, allowing no possibility of being misunderstood by the competent musician. Even so, many problems of interpretation remain unsolved, and some of them may never be adequately understood, as Bach left no indication of exactly how his works should be interpreted. Nevertheless, we can dispel this concern somewhat through analyzing the music and its structure, and by referring to the work of musicologists and available historical information.

En definitiva, el artista intérprete debe asimilar todos estos conocimientos para poder encontrar el camino verdadero. Pero, para integrarse a su música, poder recrearla y transmitir fielmente su mensaje, se necesita aún mucho más que un conocimiento histórico, porque toda esa información pertenece a la musicología, y la obra que nos ocupa se escapa a todo lo expuesto, es patrimonio del Arte. Su música lleva en sí misma una proyección que sobrepasa a su época, abarcando otras etapas de la evolución histórica. Lo abstracto en Bach es tan vivente e importante que muchas veces la música se encuentra como aprisionada al depender de un definido instrumento. Su mensaje podría quedar reducido entonces a una pieza de una determinada época, a un ejemplo histórico.

La reconstrucción de una época se debe principalmente al avance de la musicología. Para el intérprete, todo este material de enseñanza resulta de gran valor documental. La información es valiosísima y necesaria, y debemos agradecer a la musicología todo este conocimiento tan importante. Pero el resultado es, todavía, sólo una aproximación más cercana con la realidad de la música, porque la función del artista consiste en resolver aún los problemas más sutiles para fusionarlos dentro del propio arte.

Todo este material tendrá que ser asimilado por el intérprete como un conocimiento previo y necesario pero, obviamente, lo que él debe revivir está en otra esfera, se encuentra en un mundo muy sutil y el significado real de su obra no podría ser expresado como si fuera únicamente una reconstrucción histórica; Bach tiene una trascendencia mucho mayor. Su lenguaje es tan amplio como preciso, y su riqueza no está en la abundancia de temas, sino en las diversas transformaciones que surgen de un mismo elemento. Ese movimiento casi repetitivo, diríamos, debe ser amparado por un trabajo de matices muy delicadamente puestos, y con una leve elasticidad que, sin alterar el ''tempo'', nos dé la sensación de un verdadero rubato, tan sutil que no podría ponerse en evidencia. Si eso ocurriera, no se justificaría y llegaría a caer en lo grosero.

Podríamos agregar que hay dos diferentes consideraciones con respecto a los matices: los que obedecen al total desarrollo de una obra, y los que hacen referencia a los detalles. Lo concreto se encuentra en el total, en lo general. Lo subjetivo en un pequeño trozo, en el detalle. Pero estos matices que denomino subjetivos, deben siempre estar subordinados al desarrollo total de la obra.

En la música instrumental, particularmente para los instrumentos de arco, el fraseo resulta natural y emerge

The artistic performer should take this knowledge into consideration in his search for true interpretation. But in order to present the music, to recreate faithfully its message, much more than just historical knowledge is needed. All this information pertains to musicology, and the work with which we are concerned goes far beyond these considerations in its artistic birthright. Bach's music transcends his era, carrying weight on through subsequent musical development. The abstract in Bach is so alive and universal that to leave the music dependent on a set instrument is neither necessary nor always desirable. Bach's music remains relevant today and need not be reduced to an historical timepiece through being locked to a particular instrument.

It is due principally to advances in musicology that we are able to reconstruct historical periods in music history and today's interpreter is indebted to the important and valuable material which musicology places at his disposal. The result, nevertheless, of all this documented material is still rather just a closer approximation to the reality of the music, and it is left to the performer himself to solve the more subtle problems of interpretation and incorporate them into a valid artistic expression.

All this documented and pertinent material should be assimilated by the interpreter as a necessary pre-requisite, though obviously the essence of what he is recreating belongs to another sphere. It pertains to a much more subtle world and the true significance of the interpreter's labour can never be expressed as though it were merely an exercise in historical reconstruction. Bach's music transcends far beyond such efforts. His language is both precise and far-ranging and its richness lies not only in the abundance of themes, but rather in the diverse transformations which each musical element undergoes. The constant, almost repetitive movement in the Chaconne should be supported by a delicate use of nuance together with a light elasticity which, without altering the tempo, creates the sensation of a true rubato, so subtle that it is barely evident. Should it be too noticeable, it is unjustified and the music will collapse into bad taste.

We must bear two considerations in mind with regard to the employment of nuances: those which relate to the total development of the piece and those which relate specifically to its details. The concrete is found in the totality, the subjective in small parts and details. Nevertheless, those nuances which we consider subjectively must always be regarded as subordinate to the total development of the work.

In all instrumental music, and especially that of bowed instruments, the phrasing evolves naturally, as an in-como una condición propia. El arco puede lograr las diferentes inflexiones en la articulación musical. Por el contrario, en las obras para órgano, debido a la propia naturaleza del instrumento, la posibilidad de frasear es mucho más limitada. La guitarra presenta unas características similares a las del violín (aunque sean dos mundos tan diferentes), y puede ser también dúctil y expresiva hasta el mínimo detalle. Tengamos también en cuenta que Bach fue un músico con una lógica poderosa, y como consecuencia el fraseo en sus obras se hace tan natural y espontáneo que un artista dotado podrá lograr los pequeños detalles, las articulaciones de cada frase, como si fueran una resultante que emana con naturalidad de la propia música.

Hay una fuerza vital que nos induce a pensar que la verdadera esencia de una interpretación de la Ciaccona deberá estar estrictamente ligada a su estructura. Es decir que no podremos separar el fraseo de ella, porque un aspecto es consecuencia del otro, y los dos viven juntos formando una unidad. Por lo tanto, el intérprete debe estudiar el aspecto formal de la obra, como también su carácter, para poder resolver los problemas con la mayor seguridad. No basta con tocar las notas escritas en el pentagrama. Es necesario lograr que sus ideas revivan como un gran mensaje musical y en cierto modo evitar que los valores abstractos, trasplantados a otro instrumento, pierdan su contenido, su primitiva belleza.

En el manuscrito original no existen indicaciones dinámicas, así que, repito, la arquitectura de la obra será nuestra principal guía, la que deberá determinarnos la verdadera expresión. Debemos además comprender y sentir en nosotros mismos el ''tempo'' -que tampoco está indicado-, su verdadero ritmo, que necesariamente tendrá que corresponder en forma paralela a lo escrito por Bach. Este, según afirma su primer biógrafo, Forkel, asombraba a sus discípulos por la rapidez que imprimía a la ejecución de alguno de los movimientos de sus obras para clave. Sin embargo, es conveniente anotar que la mecánica de los claves de esa época no permitía una ejecución muy rápida. Con el perfeccionamiento de los instrumentos actuales y las posibilidades técnicas de los ejecutantes de nuestros días, se podría caer en la exageración y deformar el primitivo concepto de ''rapidez'' del que nos habla Forkel.

Se podría agregar que lo que hoy se entiende por ''expresión'' es más bien una idea moderna, de nuestro tiempo, y mejor sería pensar que la precisión mecánica por un lado, y el cuidado de la estructura total por otro, nos conducirán a la verdadera interpretación, evitando prejuicios y permitiendo a la vez que la música nos envuelva. La ornamentación, si la hubiera, requerirá ser realizada con sumo cuidado. Pero siempre habrá

herent characteristic. The bow enables a wide variety of inflexions in musical articulation. On the other hand, with an instrument such as the organ, due to its own specific nature, the possiblility of phrasing is much more limited. The guitar possesses certain characteristics similar to those of the violin (although they are two entirely different worlds) and can be both ductile and expressive up to the smallest detail. It must be remembered as well, that Bach's music contains a powerful logic which permits the phrasing to emerge naturally and spontaneously. Thus, a gifted artist may grasp and transmit the details, the articulation of each phrase, as though they were a natural consequence of the music itself.

There is a vital force contained in the Chaconne which induces us to reflect that the true essence of its interpretation is strictly linked to its structure. The phrasing cannot be separated from the structure, as the one aspect is a consequence of the other, and they both coexist forming one united whole. The interepreter must study the formal aspect and character of the work in order to solve its problems effectively. Merely playing the notes as they were written is not enough. It is important to achieve an interpretation which allows the ideas contained within the work to shine forth as a true and great musical message. Furthermore, the piece's abstract values should not be deprived of their content and primitive beauty as a result of its transplantation to another instrument.

The absence of any dynamic indications in the original manuscript reinforces the idea that the Chaconne's architecture must be our principal guide, pointing the way to its true expression. We must also understand and feel its tempo -which again is not indicated- and its true rhythm, which must, of course, correspond to what Bach wrote. According to Forkel, his first biograper, Bach would often astonish his pupils with the speed and agility he employed in the performance of some of his keyboard works. We must bear in mind, however, that the mechanics of the keyboard at that time did not allow for extremely rapid execution. With the mechanical perfection of our present-day instruments and the highly developed techniques of modern players, one can all too easily fall victim to exaggeration, and thereby deform and distort the original concept of ''speed'' as referred to by Forkel.

It might also be added that what today in music is understood as ''expression'' is a relatively modern idea, pertaining to our day and age. It is more helpful to regard mechanical precision on the one hand, and to examine carefully the total structure on the other, as the means which can lead us towards the Chaconne's true interpretation, thus overcoming prejudices, and allowing the music to enfold around us. Should any orna-

que evitar que la ejecución se convierta en un trabajo puramente mecánico; la digitación y la actuación de mano y brazo tendrán que estar condicionadas a la propia música.

La Ciaccona se encuentra incluída en la segunda Partita para violín solo. Su gran dimensión con respecto a los movimientos que la preceden, nos permite constatar una diferencia. En una aproximación mayor, veremos que la Partita en su totalidad se divide en dos grandes componentes: por un lado, los primeros cuatro movimientos funcionando como una unidad, y por otro la Ciaccona. De un modo general, podemos apreciar en ella tres partes bien definidas: dos en modo menor y el centro en mayor. Las primeras quince variaciones son realizadas en menor, las ocho siguientes en mayor, y el resto (final) nuevamente en modo menor. Debemos prestar atención, al ejecutarla, para permitir que el oyente aprecie cómo unas variaciones van generando otras, creando de esta forma una continuidad natural. Quiero señalar también el sugestivo cambio de atmósfera que aparece cuando termina la faz central en modo mayor y entramos nuevamente en el menor, tendiendo ahora, diríamos, a la contemplación y a la melancolía.

Resulta importante observar cómo la severa fuerza del arte del contrapunto penetra dentro del instrumento obteniendo recursos expresivos, y dentro de la rigidez nos encontramos también con la flexibilidad y la riqueza emocional. La línea del bajo se encuentra presente, a veces apenas insinuada, estableciendo la base armónica. Por sobre ella emerge la melodía, la voz superior. El contenido es de una inspirada economía; sugiere una continuidad con medios que parecen discontinuos. Bach omite alguna voz, a veces bajos, respetando la mecánica del violín, a tal punto que existen episodios contrapuntísticos con voces solitarias; y la resultante es que uno puede captar la obra en su totalidad como un diálogo de diversas voces; catedral gótica que se erige casi sin soportes y que se mantiene erguida porque tiene un cálculo perfecto en sus movimientos internos y en sus elementos de conjunto.

Aunque la polifonía resulta dificultosa para los instrumentos de arco, el violín logra ofrecer una audición bastante clara y precisa. En el caso de la Ciaccona, hay elementos dentro de ella para los que la guitarra puede tener una valoración más viva. Por ejemplo, las diferentes voces, la gama tímbrica, la amplitud armónica, tienen en ella una vivencia mayor, aunque de ningún modo podríamos desconocer las virtudes del instrumento para el cual Bach se propuso escribirla.

La medida rítmica con que comienza el primer compás continúa apareciendo durante toda la obra, no obstante,

mentation be employed, it must be done with great care. However, under no circumstance must the performance become a purely mechanical effort. Fingering and employment of hand and arm should be conditioned by the music itself.

The Chaconne is included in the second Partita for violin and its immense dimension, when compared with the preceding movements, enables us to establish an important distinction. On the one hand there are the first four movements which function as one unit, and on the other, the Chaconne, in which one can distinguish three well defined separate sections -two in a minor tonality and a third, the central section, in major. The first fifteen variations are written in minor, the following eight in major, with the remaining group once again in the minor key. Care must be taken in performance to allow the listener to appreciate how some variations generate others, thereby creating a natural, flowing continuity. I would also like to point out the suggested change of atmosphere, implicit in the music, which occurs at the close of the central section (in major), where the music enters once again into the minor key and tends towards, one might say, a mood of contemplation and melancholy.

It is important to observe closely how the full force of contrapuntal skill penetrates the instrument enabling all manner of expressive resources. Contained within this rigidity, we find flexibility and emotional richness as well. The bass line -even when at times barely hinted at- is ever present, establishing the harmonic base of the work. Above this the principal melodic voice emerges. The content is controlled, yet deeply inspired, and suggests an overall continuity by means which appear discontinuous. At times Bach, bearing in mind the mechanics of the violin, would omit a certain voice, usually the bass, to the point where there exist contrapuntal episodes with single voices. The overall result is that one may appreciate the work in its entirety as a dialogue among diverse voices, like a Gothic cathedral which emerges virtually without supports and which is maintained aloft due to the perfect calculation of its internal parts and the combination of their elements as a whole.

Although performance of polyphonic music presents difficulties for bowed instruments, the violin can nevertheless offer a rendition which is sufficiently clear and precise. However, contained within the Chaconne are elements which, through the guitar, may be evaluated differently and brought more to light, for example, the different voices, the range of tone colours, harmonic amplitude. Nonetheless, in no way must we discount the qualities of the instrument for which Bach conceived the work originally.

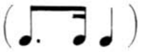
The rhythmic measure which is stated in the opening bars continues to appear throughout the entire work.

esa regularidad permanente puede ser cuidadosamente elaborada dándole una ductilidad y elasticidad que permitan al mismo tiempo cuidar la estructura, la arquitectura total de la obra. Cualquier deformación, del ritmo en particular y del movimiento de la obra en general, que desvirtúe su verdadero valor, debe desecharse. Por supuesto que hay que evitar el ''rallentando'' por sí mismo. ¡Cuidado con el mal uso de este procedimiento! Las cadencias de Bach son como un edificio sólido, de granito, y sólo se puede justificar un rallentando en el final de una sección.

This regularity must be carefully elaborated and accorded a subtle elasticity, while at the same the total structure and architecture of the work must be taken into account. Any deformation, either of the rhythm in particular, or of the flow of the work in general, which distorts the true value of the music, must be avoided. Also, great care must be taken regarding the use of ''rallentando'', which should never be employed indiscriminately for its own sake. Bach's cadences are like solid, granite edifices, and any use of ''rallentando'' can be justified only at the end of a section.

Cada cadencia tiene un determinado valor, que se asimila al conjunto de la obra. De todos modos, debemos admitir -y ahí radica su gracia- que hay una gran cantidad de sutiles acentos, articulaciones, detalles en el fraseo, que empleados por un verdadero músico pueden resultar muy útiles en el estilo polifónico. Los detalles, por pequeños que parezcan, son siempre de gran importancia. Por ejemplo, en este grupo rítmico:

Each cadence has its own determined value, which is assimilated in conjunction with the work as a whole. We must recognize, however -and herein lies the grace of the piece- that there are a great number of subtle accents, articulations, details of phrasing etc., all of which, in the hands of a competent musician, may be employed to enhance the music within the context of its polyphonic style. Such details, however insignificant they may appear, are always of enormous importance. For example, in the following rhythmic figure



la semicorchea debe recibir toda la atención que requiere. Tendrá que ser cuidadosamente separada de la nota precedente para reforzar a la que sigue. Es decir, que debemos interpretarla como el elemento impulsor hacia lo que vendrá. Lo importante es buscar y encontrar el acento preciso, que muchas veces no se halla sobre el tiempo fuerte, sino que por el contrario recae sobre ciertas notas débiles. Es necesario, entonces, alcanzar la elasticidad dentro de una aparente rigidez. La acentuación desmedida y repetida de los tiempos fuertes, nos puede transformar un noble tema de Bach en algo falso, deformando lo majestuoso de su estructura y su carácter.

the semiquaver (16th note) must be accorded its true, full value and be carefully separated from the preceeding note in order to reinforce the crotchet (quarter-note) which follows. Broadly speaking, it should be regarded as an impulsive element directed towards what is coming. The important thing is to search for and bring out the precise accent, which in many cases is not found over the strong beat, but rather, falls on certain weak notes. Thus, it is necessary to achieve a certain elasticity within an apparently rigid structure. Overaccentuation of the strong beats will, with persistent repetition, transform the noble theme of Bach into something false, deforming the majesty of its character and structure.

Bach transcribió muchas de sus obras, como también las de otros compositores. Como consecuencia de ello, se encuentran varias versiones de una misma obra escritas por el propio autor. No hay que olvidar además que su música, salvo excepciones, es esencialmente abstracta.

Bach transcribed and re-arranged for other instruments many of his own works, as well as those of other composers. As a result we find various versions of the same work by the same author. We should not forget that Bach's music, apart from a few exceptions, is essentially abstract in its nature.

Finalmente deseo expresar que me he propuesto realizar esta transcripción reconociendo que la guitarra es un instrumento muy dúctil. En ella se puede pensar y tocar con una conciencia contrapuntística, se puede comprender y asimilar las diferentes voces, los motivos

Finally, I would like to express that in undertaking this transcription of the Chaconne, I have borne in mind that the guitar is a very ductile, yielding instrument. With the guitar, one can think and play with a contrapuntal awareness; one can understand and assimilate

que se van alternando, exponerlos como elementos autónomos, sin desmedro de las relaciones sucesivas y simultáneas con las otras voces. La capacidad tan variada de la guitarra, hace que este instrumento sea muy apropiado para conseguir una buena dicción. El estilo adecuado surgirá del estudio, musicalidad y capacidad del intérprete.

Abel Carlevaro

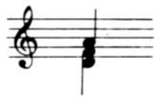
the different voices and alternating motives, presenting them as autonomous elements, without damaging the successive, simultaneous relationships with the other voices. The varied scope of the guitar's capacity merits it to be indeed an appropriate instrument to offer a good rendition of the Chaconne. The adequate style will result from the effort, musicality and ability of the interpreter.

Abel Carlevaro

ASPECTOS MECANICOS
MECHANICAL ASPECTS

Compases 1 al 8

Presentar el primer acorde con fuerza, pero dentro del ámbito dinámico de la guitarra, es decir, de acuerdo con las posibilidades que el instrumento nos ofrece. En vez de buscar una solución por medio del forte, es preferible utilizar el color (tímbrica), con el que lograremos dar a los acordes de los primeros compases la pujanza necesaria. Para eso, la mecánica de la mano derecha será la siguiente: el acorde (p-i-m) se tocará con cierta presión del pulgar en la cuerda [5], para que el basamento armónico no pierda su presencia; el índice tocará el Fa de cuarta en forma natural, pero con cierta rigidez, como si tratara de realizar el toque 2; y el dedo medio, dedo cantante, tendrá que actuar -para su mejor resultado- con el toque N° 5, es decir, doblando la última articulación en forma algo rígida, con el fin de conseguir un sonido pleno. El dedo medio actúa en estas condiciones porque debemos pensar que la cuerda tercera es, por su naturaleza,un poco débil en su sonoridad, y con esta especial mecánica conseguiremos el sonido deseado. Si se tiene la concepción a priori del sonido (timbre y carácter) que uno desea, entonces sí resulta más fácil obligar al dedo a realizar una determinada actitud mecánica, demandada directamente por esa imagen interior. La condición mecánica será entonces adquirida a través del impulso motor de la mente y no al revés, como cuando la conciencia es condicionada pasivamente al sonido emitido por el dedo sin la previa concepción mental.[1]



Los acordes de cuatro sonidos, que comienzan en el segundo compás, requieren utilizar, en la mano derecha, la mecánica denominada "unidad por contracción muscular", la cual nos permite tener un control anticipado, en el aire, condicionando los dedos para la exacta emisión de las cuatro notas. Recordemos que hemos llamado "unidad por contraccion muscular" a la actitud que deben adoptar la mano y los dedos para tocar acordes en cuerdas separadas. En ese caso, mediante el esfuerzo muscular de toda la mano previo al ataque, los dedos índice, mayor y anular deben conservar una abertura angular fijada desde el nacimiento de cada uno, la que permanecerá firme mientras dure la actitud de ataque.

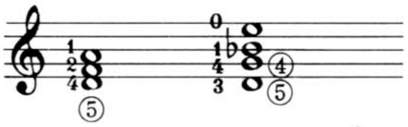
En la mano izquierda, el primer problema que se nos presenta está en el cambio de posición y de presentación al mismo tiempo:

Bars 1 to 8

The opening chord should be presented firmly and vigourously, yet respecting the guitar's dynamic range and not exceeding the possibilities which the instrument offers. Rather than seek a solution through dynamics, it is preferable to use colour (timbre), which enables us to give the required vigour to the chords in the first bars. Thus, the right hand mechanism should be as follows: the chord (p-i-m) should be played applying a certain pressure with the thumb on the 5th string so as to establish clearly the harmonic foundation of the piece. The index finger plays F (4th string) naturally, but with a certain rigidity, as though it were hinting at stroke no. 2. The middle finger, which carries the melody, should employ stroke no. 5 so as to achieve the best result, that is, bending the last joint of the finger somewhat rigidly with the aim of obtaining a full sound. We must bear in mind that the 3rd string has, by nature, a somewhat weak sonority and the use of this stroke helps us to achieve the desired tone. If one already has a prior conception of the sound, colour, and character, which one desires, it is easier to condition the finger to adopt a specific mechanical attitude directly called for by this inner conception. The finger's mechanical condition is thus acquired by means of the mind's motor impulse and not vice-versa, as when consciousness is conditioned passively to a sound which has been produced by the finger without any prior mental concept.[1]

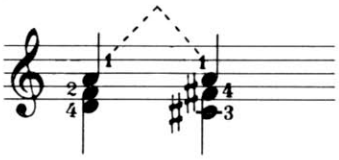
The chords of 4 notes which begin in the second bar require the use of the technique known as "unity through muscular contraction" in the right hand. This enables an anticipated control before making contact with the strings, thus preparing the fingers for the exact emission of the 4 notes. One should bear in mind that the term "unity through muscular contraction" refers to the attitude which should be adopted by the hand and fingers in order to play chords whose notes fall on non-adjacent strings. In this case, by means of the muscular force of the entire hand prior to the attack, the index, middle and ring fingers maintain a fixed angular separation as from the point in the hand where the fingers begin, and which will be firmly maintained thoughout the attack.

Concerning the left hand, the first problem we encounter is the simultaneous change of position and presentation.



Para detenernos y estudiarlo bien, vamos a simplificar el problema dividiéndolo en dos partes, que serán trabajadas por separado. Comenzaremos con el cambio de presentación.

In order to understand and study this well, let us simplify the problem by dividing it into 2 parts, each of which should be worked on separately, beginning with the change of presentation.

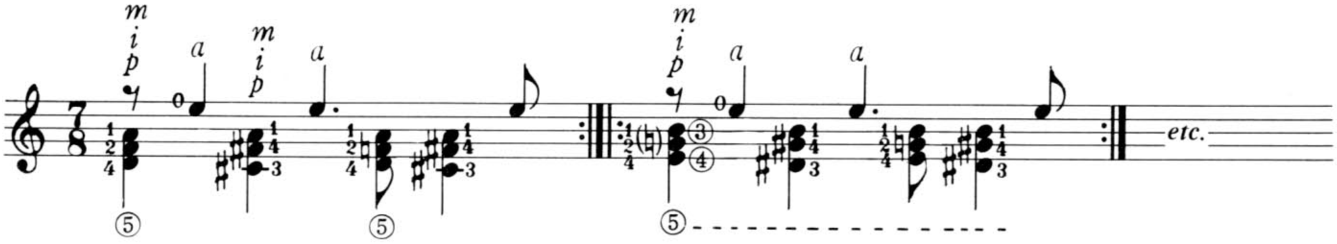


Realizar el cambio por intermedio del dedo 1, permitiendo que el brazo efectúe el trabajo sin esfuerzo de los dedos.

The change of presentation should be effected through finger one, allowing the arm to perform the work without any effort on the part of the fingers.

Ejercicio 1

Exercise 1

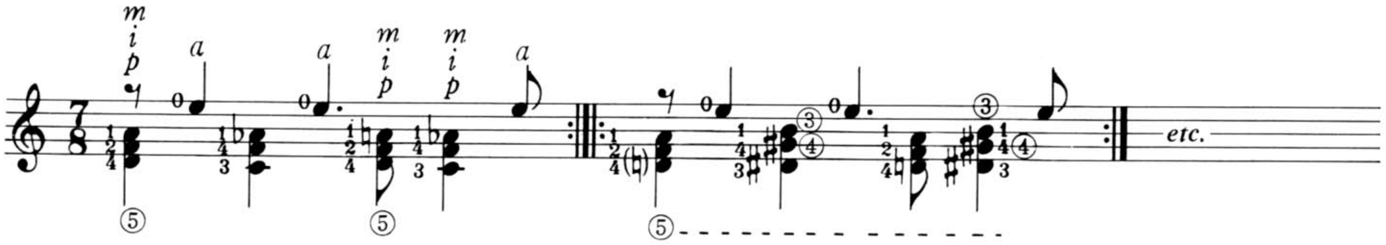


Una vez superado el primer problema, comenzaremos a utilizar la misma mecánica, agregando ahora el cambio de posición, lo cual exige un cuidado mayor, porque el cambio de presentación debe hacerse en el preciso momento de levantar los dedos para el traslado, y eso requiere un acondicionamiento de su disposición en el aire, pero ahora sin la ayuda del dedo 1 como se tuvo en el ejercicio anterior.

Once this problem has been overcome, we can continue performing the same exercise but including now the change of position. This demands great care, as the change of presentation must commence at the precise moment that the fingers are lifted from the strings to effect the change of position. This requires forming in advance the disposition of the fingers before making any contact with the strings, only this time without the support of the first fingers as was the case in the previous exercise.

Ejercicio 2

Exercise 2



---

1. Esta exposición un poco prolongada es con el ánimo de transmitir los detalles de mano derecha en función del acorde como elemento vivo. Es necesario comprender que ese mismo acorde puede tener diferentes expresiones, totalmente opuestas, según la actitud de los dedos de la mano derecha, a tal punto que modificaríamos y alteraríamos su espíritu si no tenemos el cuidado de emplear la mecánica apropiada para cada uno. Todos los acordes de la obra tendrían que ser encarados con el mismo criterio, aunque solamente expondremos los más importantes.

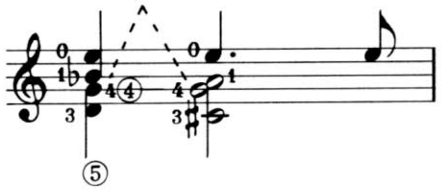
1. This somewhat prolonged exposition is given with the aim of transmitting the details of the right hand in their application to the opening chord as a living element. It is necessary to understand that this same chord can be given different expression according to the attitude that the fingers of the right hand take. The expression may be completely contradictory, to the extent that we would even modify and alter its character and spirit if we failed to take proper care in selecting the appropriate mechanical attitude for each finger. The same criterion should be applied to all chords in the entire piece although we will comment only on the most important ones.

La prima al aire (anular) tiene la finalidad de permitir la realización de los cambios con cierta holgura, y a la vez pensar con mayor detenimiento en la forma mecánica más eficaz para ello. Cuando el brazo llega a participar en acción directa, con una correcta mecánica que permita que los dedos actúen casi pasivamente, como en relax, comprenderemos que la labor está bien realizada. En la segunda parte de cada compás, el Mi de la prima está omitido, y tendremos que preocuparnos de que el traslado y el cambio de presentación formen una unidad en la que ya no se nota la separación en el tiempo que hicimos al principio entre un acorde y el otro. Ahora sí debemos proponernos interpretar ese sector como los primeros compases de la obra.

The open first string (played by the ring finger) permits a certain ease in making the changes of position. At the same time it allows for the possibility of concentrating on the most appropriate mechanical form to do so. We will know that the exercise has been done correctly when the arm participates directly in this action, using a correct mechanism which enables the fingers to perform almost passively, in a state of relaxation. In the second part of each bar, the E in the first string is omitted. We should also take care that the changes of both position and presentation form a unity in which the time span between one chord and another is unnoticeable, as in the first part of the exercise. Now we have reached the point at which we can undertake the interpretation of the opening bars.

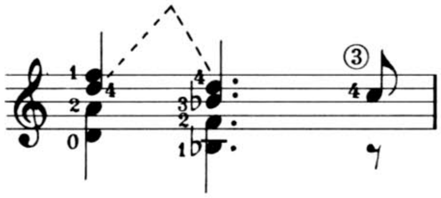
Para conseguir una sonoridad más amplia del Mi en el primer acorde del compás 2, evitaremos doblar el anular de la mano derecha, utilizando en dicho dedo el toque N° 3. En la mano izquierda, el dedo 4 (dedo común con el acorde posterior) servirá de eje para colocar 1 y 3 como consecuencia de la acción exclusiva del brazo.

In order to achieve a fuller sonority in the E of the first chord in the second bar, we should avoid articulating the ring finger of the right hand by using stroke no. 3. In the left hand, finger 4 (finger common to both chords) serves as a pivot enabling us to position fingers 1 and 3 as a result exclusively of the action of the arm.



En el compás 3, el dedo 4 es un dedo común, que también realiza la función de eje, para que el brazo coloque los demás dedos. Téngase en cuenta que el dedo 1, que está en el Fa de prima, tiene un traslado transversal hasta el Sib (quinta cuerda).

In bar 3 finger 4 is again a common finger, which also has a pivotal function that enables the arm to position the other fingers. Bear in mind that finger 1, which is playing F on the 1st string, must effect a transversal movement in order to reach B flat on the 5th string.



El dedo 4 puesto en el Do (tercera cuerda) sirve como punto de apoyo y nexo para la conformación posterior de la mano en el primer acorde del compás 4. Durante el pequeño lapso de duración del Do, dicho dedo permite dócilmente la acción del brazo para el cambio de presentación de la mano.

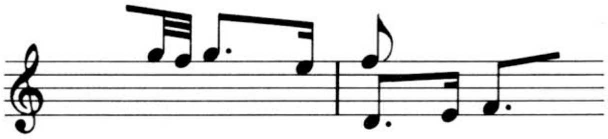
Finger 4 positioned on C (3rd string) serves as a support point and link to the subsequent adjustment of the hand in the first chord of bar 4. During the brief lapse in the duration of the note C, the same finger easily enables the appropriate action of the arm to execute the required presentation of the hand.

VARIACIÓN 1

Dos elementos deben conformarse en una unidad, fusionándose en un mismo acorde: el final de la exposición de los primeros ocho compases y el comienzo de la primera variación. Ese primer acorde tiene una función doble, muy importante, que se debe destacar, y la mano derecha será la encargada directa de presentar al mismo tiempo y en forma diferenciada esa doble condición, de final y comienzo a la vez.

VARIATION 1

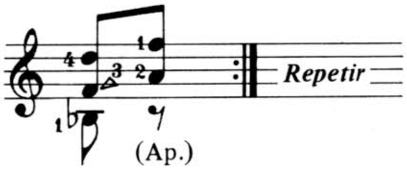
There are two elements which combine to form one unit, and which merge in the same chord: the ending of the exposition of the first eight bars and the beginning of the first variation. This double role of the first chord is very important and should be emphasized through the proper employment of the right hand.



El anular utilzará un toque con fijación del dedo para destacar el Fa, y el índice, que actúa en cuarta cuerda tendrá a su cargo el Re con que comienza la variación, mediante la unidad por contracción muscular.

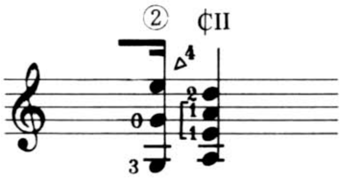
Compás 3
El traslado transversal del dedo 1 desde quinta cuerda a prima será realizado utilizando como eje el dedo 3 colocado en la cuarta cuerda.

Ejercicio 3



Es necesario el uso del apagador (Ap.) en el momento del traslado del dedo 1, apoyando el pulgar levemente sobre la quinta cuerda.

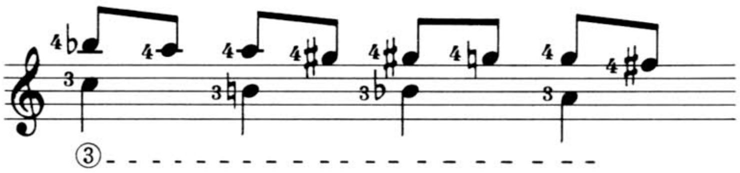
Una situación similar se produce en el compás 8, con el dedo 4 en el Mi de segunda cuerda como nexo durante el cambio de presentación entre los dos acordes. La mano debe rotar para presentar los dedos correctamente en el segundo acorde.



VARIACIÓN 2

Compás 2.
El traslado descendente del dedo 4 no debe ser efectuado mediante un cambio de posición, sino por un cambio de presentación de la mano. Dicho movimiento -si está bien realizado- transmitirá su acción directamente al dedo 4 y no afectará en absoluto al dedo 3.

Ejercicio 4



Mecánica: después de cada acorde, el brazo avanza, utilizando como punto de apoyo el pulgar, que permitirá el libre movimiento de la mano y como consecuencia la contracción y el traslado del dedo 4.

The stroke used by the ring finger will require fixation in order to emphasize the F. The index finger playing D on the fourth string, the note with which the variation begins, employs unity through muscular contraction.

Bar 3
The transversal displacement of finger 1 from the fifth string to the first should be carried out using finger 3, situated on the fourth string, as a pivot.

Exercise 3

In the moment of the displacement of finger 1, it is necessary to apply a direct damper (Ap.) by resting the thumb lightly on the fifth string.

A similar situation is encountered in Bar 8 where finger 4, which plays E on the second string, acts as a link between the two chords during the change of position. The hand should rotate so that the fingers can be correctly presented in the second chord.

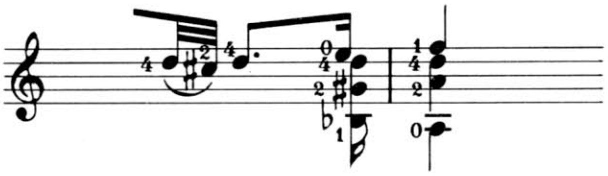
VARIATION 2

Bar 2
The descending displacement of finger 4 is not effected by means of a change of position, but rather through a change of presentation of the hand. This movement, correctly executed, transfers its action directly to finger 4 and does not affect finger 3 in any way.

Exercise 4

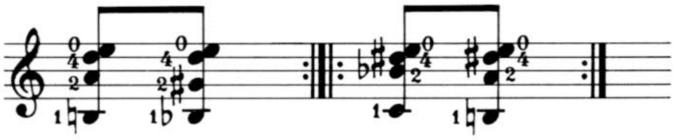
Mechanics: After each chord, the arm advances using the thumb as a support point, which enables the free movement of the hand and, as a result, the contraction and displacement of finger 4.

Compases 7 y 8.



El dedo 2, que está contraído cuando se realiza el ligado, debe ser distendido junto con el 1, mientras que el dedo 4 tiene que permanecer en el Re de segunda cuerda. Para culminar, el mismo dedo 4 servirá de pivot para la colocación del acorde siguiente mediante un giro de la mano.

Ejercicio 5



Realizarlo con movimientos lentos y utilizando el brazo para provocar la distensión de los dedos 1 y 2.

VARIACIÓN 3

Es necesario tomar en cuenta el cambio de atmósfera sereno, sin contrastes, que comienza en la segunda corchea del primer compás. Cada nota debe mantener su presencia, su condición propia, y al mismo tiempo debe estar enlazada con la que sigue, sin llegar a ser un estricto ''legato'': se debe percibir esa sutil separación entre una nota y la siguiente. La función de la mano derecha es muy importante, y el ataque debe estar condicionado a una preparación muscular anticipada. Como resultado de su acción se obtendrá esa atmósfera transparente y serena que contrasta con la variación anterior.

Compás 4.
El dedo 2, puesto en el Re, debe permitir el movimiento de mano y brazo, quienes tendrán a su cargo la colocación posterior de los dedos 1 y 4.

Compases 7 y 8.
El dedo 3 en la última nota del compás 7 permitirá el cambio de presentación para colocar la ₵.I, permaneciendo allí como un pivot, e incorporándose a la nueva disposición de los dedos

VARIACIÓN 4

Compás 5.
Es necesario utilizar la mecánica del punto de apoyo para realizar el cambio del dedo 1 del La al Sol #, junto con la distensión del 3 colocado en quinta cuerda. La

Bars 7 and 8

Finger 2, which is contracted when performing the slur must be extended together with finger 1, during which time finger 4 remains positioned on D on the second string. To conclude, the same finger 4 acts as a pivot in the positioning of the following chord by means of a twist of the hand.

Exercise 5

Perform the movements slowly, using the arm to bring about the extension of fingers 1 and 2.

VARIATION 3

It is important to acknowledge the serene change of atmosphere, without contrasts, which begins on the second quaver (eighth-note) of the first bar. Each note must maintain its presence and character yet at the same time be linked to the note that follows without producing a strict legato: one must perceive this subtle separation between each note and the one that follows. The function of the right hand is very important, and the attack must be conditioned through an anticipated muscular preparation. One can obtain, as a result of this action, this serene and transparent atmosphere which contrasts with the preceding variation.

Bar 4
Finger 2, positioned on D, should allow for the movement of the hand and arm, which must carry out the subsequent positioning of fingers 1 and 4.

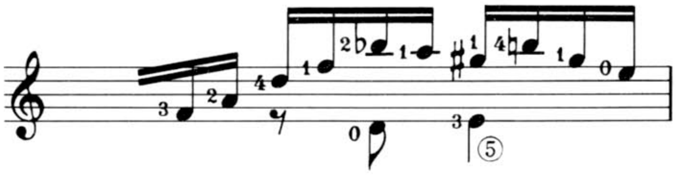
Bars 7 and 8
Finger 3 in the last note of bar 7 enables the change of presentation required so as to position the half-barré on the first fret, remains there as a pivot and adapts to the new disposition of the fingers.

VARIATION 4

Bar 5
It is necessary to employ the mechanics of the supporting point so as to realize the change of finger 1 from A to G#, together with the extension of finger 3, situated

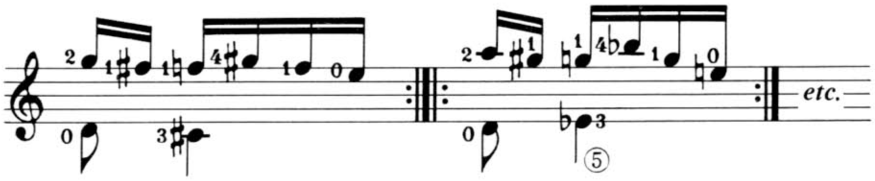
correcta utilización de los músculos de brazo y muñeca nos permitirá efectuar el trabajo sin la participación exclusiva de los dedos, quienes actuarán con total relax. El codo hará un pequeño giro hacia el cuerpo y hacia adelante, mientras que, al mismo tiempo, la muñeca distribuye inteligentemente esa fuerza del brazo para el cambio de posición y la distensión del dedo 3.

on the fifth string. Correct usage of the arm and wrist muscles allows us to perform this action without the participation of the fingers, which function in a state of total relaxation. The elbow inclines slightly forward and towards the body, and at the same time the wrist carefully controls the distribution of the force of the arm to bring about the change of position and the extension of finger 3.



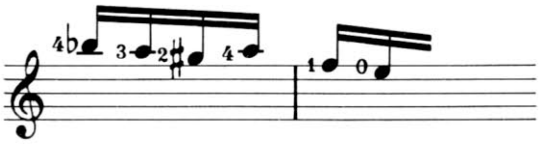
Ejercicio 6

Exercise 6



Compases 7 y 8.

Bars 7 and 8

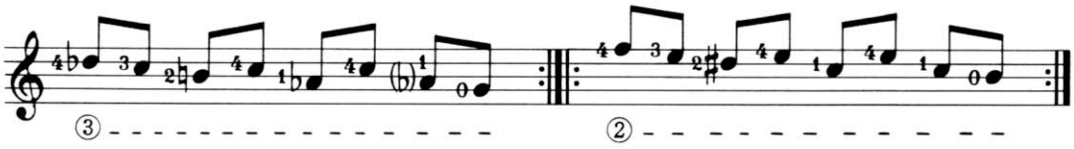


La contracción del dedo 4 colocado en el La permite preparar la mano y realizar una distensión del dedo 1 para presentarlo en el Fa sin necesidad de interrumpir antes de tiempo la sonoridad del La.

The contraction of finger 4, as it plays A, allows for the preparation of the hand in order to effect an extension of finger 1 so that it can be positioned on F without having to cut short the time value of A.

Ejercicio 7

Exercise 7



VARIACIÓN 5

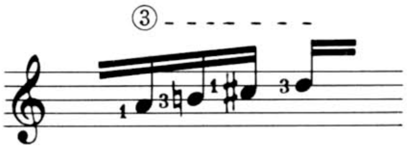
VARIATION 5

El Re de la segunda semicorchea nos indica el comienzo de esta variación, y la actitud de la mano derecha se encargará muy sutilmente de ponerlo en evidencia.

The D in the second group of semiquavers (sixteenth notes) marks the beginning of this variation, and the attitude of the right hand should provide it with a subtle emphasis.

Compás 1

Bar 1

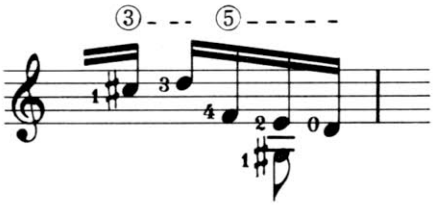


Traslado por salto, con los dedos 1-3-1-3, de II a VI posición. Es necesario tener presente que al llegar a esta última el dedo 3 debe estar previamente contraído para ubicarse en el Re.

Displacement by jump with fingers 1-3-1-3 from the II to VI positions. One must be aware that on arrival at the latter, finger 3 must already be contracted prior to its positioning on D.

Los dedos i y m, que deberán atacar este pasaje, tendrán que actuar como apagadores de precaución en el momento del cambio de posición Su exacta aplicación nos dará como resultado una audición limpia y sin que se perciba el traslado.

Fingers i and m, which perform this passage, must also act as precautionary dampers in the moment of the change of position. Their precise application will result in a clean rendering, in which the change of position is unnoticed.

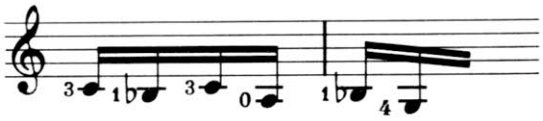


El dedo 3 en el Re será el eje por medio del cual el brazo, con un movimiento hacia adelante y mediante la muñeca, podrá colocar los dedos 1 y 2 en quinta y sexta cuerdas (traslado transversal).

Finger 3 on D functions as a pivot whereby the arm, through a forward movement and adjustment of the wrist, is able to place fingers 1 and 2 on the fifth and sixth strings (transversal displacement).

Compás 7

Bar 7



La mano viene trabajando en su ámbito natural (4 espacios). Al llegar al Sib, el dedo 1 servirá de punto de apoyo permitiendo dócilmente (pero sin que la nota deje de sonar) el trabajo del brazo, que tendrá a su cargo la distensión del dedo 4 para colocarlo en el Sol.

The hand is functioning within its natural range (i.e. covering four adjacent frets). On reaching Bb, finger 1 acts as a point of support, gently allowing (yet without interrupting the sound of the note) the arm to carry out the distention of finger 4, placing it on G.

Compás 8

Es necesario nivelar la dinámica de los dedos i y m, y cuidar a su vez el ataque del pulgar: una sola línea ondulante, con una audición pareja, sin contrastes evidentes. Se puede conseguir eso con una pequeña aumentación dinámica que comenzará a surgir en los dos últimos tiempos del compás anterior para culminar en las dos primeras notas, anticipando la dinámica del pulgar.

El traslado transversal del pulgar será realizado con la participación de la mano, que lo presentará sobre la cuarta cuerda.

Bar 8

It is necessary to balance evenly the dynamic of fingers i and m, taking care at the same time with the attack of the thumb: one undulating line, with an even sound, and without any marked contrasts. This is obtained through a slight increase in dynamic, which should begin to appear in the last two beats of the previous bar, and culminate in the first two notes of bar 8, in anticipation of the dynamic of the following thumb-stroke.

The transversal displacement of the thumb is carried out with the participation of the hand, which places it on the fourth string.

VARIACIÓN 6

Se percibe el cambio de atmósfera con respecto a la variación anterior, expresado en frases que van conformando en cada compás una secuencia A-B, repetida en los compases siguientes. En cada uno de los tres primeros existen dos armonías unidas por una nota común (Re, Do, Sib, respectivamente). El movimiento descendente de estos compases toma un carácter ascendente en la segunda mitad de la variación, pero los eslabones A-B conservan el mismo espíritu de concatenación entre ellos. Dicha relación se puede percibir; y saber expresarla será cometido sutil e inteligente del intérprete.

VARIATION 6

A change of atmosphere is now perceptible with respect to the previous variation and is expressed in phrases which build up an A-B sequence within each bar. In each of the first three bars there are two harmonies, linked by a common note (D, C, Bb). The descending motion of these bars assumes an ascending character in the second half of the variation, but the binding quality of the A-B link remains unchanged. This relationship is perceptible; an intelligent and subtle interpreter should be able to express it well.

VARIACIÓN 7

Si la variación anterior ofrece una imagen ondulante, ésta es de aristas precisas. Conviene señalar las quintas descendentes de los tres primeros compases con el ataque del pulgar en una rítmica afirmativa.

VARIATION 7

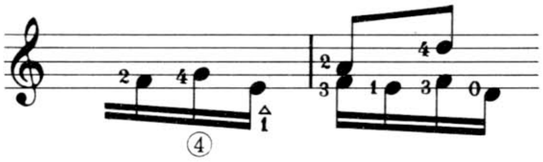
Whereas in the previous variation we encountered an undulating image, we now find more precise characteristics. It is recommended to emphasize the descending fifths in the first three bars through an affirmatively rhythmic attack of the thumb.

Compás 3

El dedo 1 en la última nota de este compás servirá de eje y punto de apoyo para cambiar la presentación de la mano, de longitudinal a transversal (primeras notas del compás siguiente).

Bar 3

Finger 1 in the last note of this bar functions as a pivot and point of support in changing the presentation of the hand from longitudinal to transversal (first notes of the following bar).



Compases 7 y 8

Conviene resaltar cada nota de los cuatro arpegios ascendentes. Cada una de ellas tendrá el mismo nivel dinámico (destacado) y mantendrá su propia vida, sin perder su integración en el arpegio.

Bars 7 and 8

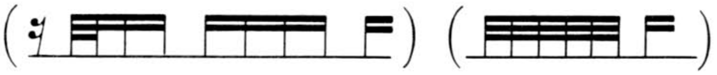
It is important to highlight each note of the four ascending arpeggios. Each one of these will maintain an equal dynamic level and individual emphasis, without losing its integration within the arpeggio.

VARIACIÓN 8

Desde el punto de vista de su expresión, conviene recordar la gracia de los valores rítmicos, que existe durante todo su transcurso. Debemos engarzar los elementos de esta secuencia rítmica, íntimamante ligada al espíritu de la variación:

VARIATION 8

From the point of view of its expression, it is helpful to bear in mind the grace of the rhythmic values which are found throughout the entire duration of this variation. It is important to establish a link among the elements of this rhythmic sequence, as they are intimately bound to the spirit of the variation.

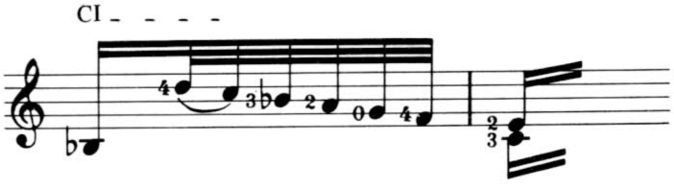


Si consideramos el aspecto mecánico, el factor tiempo nos obliga a buscar una solución adecuada con la cual podamos enfrentar las dificultades que naturalmente tiene esta sección. Si pensamos el mismo pasaje con un tiempo más libre, seguramente encontraremos otras soluciones, no tan estrictas. Pero aquí, los dedos deben trabajar en una unidad cerrada con todo el aparato motor (mano y brazo). Debo aclarar que algunos ligados están condicionados por la misma música, por su articulación. Y otros, los menos, obedecen exclusivamente a la necesidad de solucionar ciertos problemas mecánicos relacionados con la rapidez. Por supuesto que estos últimos serán admitidos siempre y cuando no distorsionen la propia condición musical de la obra. En la ejecución de los ligados será necesario evitar que los mismos sean acentuados, para no deformar la articulación natural.

While considering the technical aspect, we must take into account the time and speed factor, which obliges us to seek an appropriate mechanical solution to the difficulties inherent in this section. Were we to play this passage employing a certain rhythmic freedom, then we could surely find other less strict solutions. However, in this case it is essential that the fingers work in a close-knit unit with the entire motor apparatus (arm and hand). It should be made clear that some slurs are conditioned by the articulation of the music itself, whereas others, fewer in number, are included exclusively due to the necessity of solving certain mechanical problems related to the speed with which this sector is played. Of course the latter are considered only as long as they do not distort the musical aspect of the work. While executing the slurs, care should be taken not to accentuate them, thereby deforming the natural articulation.

Compás 1

Bar 1

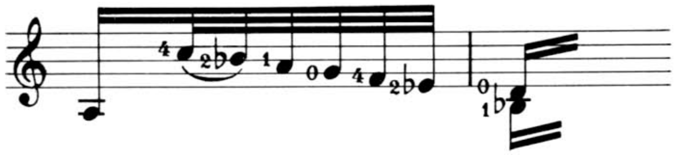


El dedo 4 realiza el ligado y comienza el brazo a adelantarse levemente para presentarlo en el Fa de cuarta cuerda (traslado transversal del dedo 4 de segunda a cuarta). Cuando el 4 se encuentra colocado en el Fa, los dedos 2 y 3 están ya preparados en el aire, en su exacta ubicación, para colocarse en el Do y el Mi. Téngase en cuenta que la exactitud y rapidez de la ejecución será la resultante del trabajo combinado del brazo y la mano.

Once finger 4 has played the slur, the arm begins to move slightly forward so as to position the same finger on F on the fourth string (transversal displacement of finger 4 from second to fourth string). With the fourth finger in position on F, fingers 2 and 3 are poised so as to fall naturally on C and E. Bear in mind that precision and speed in execution will result from the combined effort of arm and hand.

Compás 2

Bar 2

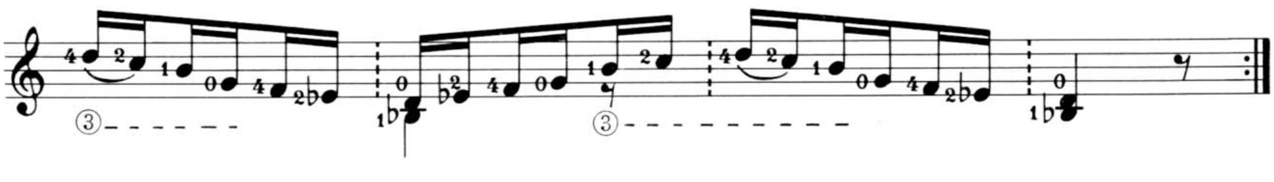


Se trata de un cambio de posición seguido de una contracción del dedo 1, para colocarlo en el mismo espacio que el dedo 2. Tanto el traslado como la contracción deberán realizarse en el aire, siendo el brazo y la muñeca los ejecutores directos. En el momento preciso de tocar el Sol (cuerda al aire), la mano debe estar ubicada presentando el dedo 4 frente al Fa, y sucesivamente el 2 en el Mib y el 1 en el Sib.

Here we encounter a change of position followed by a contraction of finger 1 in order to locate it in the same space as finger 2. Both the displacement and the contraction must be carried out before contact is made with the strings, again through employment of arm and wrist. In the precise instant in which the open G string is played, the hand must be positioned so as to present finger 4 above F, and respectively finger 2 on E flat and finger 1 on B flat.

Ejercicio 8

Exercise 8

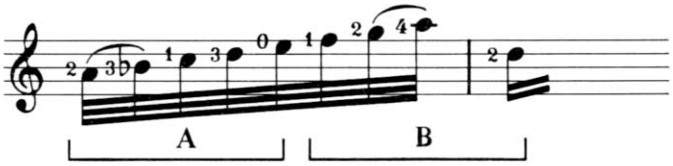


El ejercico debe ejecutarse sin prisa, permitiendo al brazo y la muñeca realizar su correcta mecánica.

This exercise should be practiced slowly allowing the arm and wrist to perform the correct mechanisms.

Compás 6

Bar 6



Para abordar el La de prima con el dedo 4, se requiere una distensión de la mano. No es la distensión del dedo 4, sino que en realidad es la separación del dedo 2 con

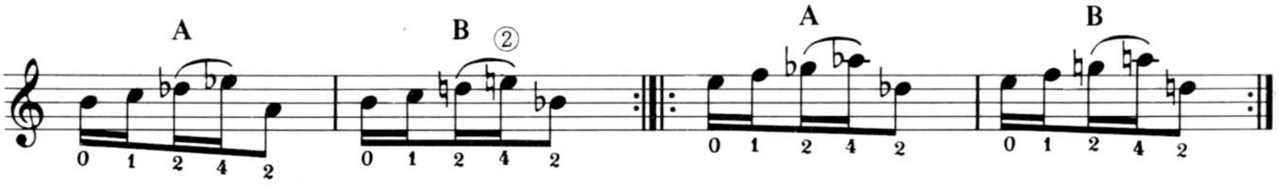
In order to reach A on the 1st. string with finger 4, distension of the hand is required. This action does not imply an extension of finger 4 itself, but rather a

respecto al 1. Por supuesto que aquí se hace imprescindible la ayuda del brazo. Efectuando el siguiente ejercicio se puede comprobar que es necesaria la acomodación del brazo de tal manera que provoque la separación indicada.

separation of finger 2 from finger 1. The support of the arm is essential in order to effect the movement correctly. By practicing the following exercise, we can see how necessary it is to accommodate the arm in such a way so as to provoke the required separation.

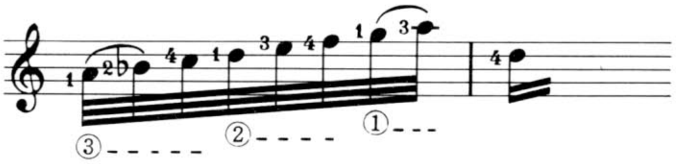
Ejercicio 9

Exercise 9



Volviendo al ejemplo, en el sector A la mano trabaja con su abertura normal. En el sector B, el codo va a provocar la separación del dedo 2 en el aire, enfrentándolo al tercer espacio. No obstante, se puede utilizar otra digitación, que está ligada al traslado a primera posición inmediato a la ejecución del La:

Returning to example 18, in section A the hand performs within its normal range. In section B, however, the elbow will provoke the separation of finger 2, while off the fingerboard, and thus position it over the third fret. This passage can also be fingered in another way, which would require a translation to the 1st position, immediately following A.



En ese caso, el ligado Sol-La deberá ser realizado de tal manera que, una vez efectuado, el brazo -con la mecánica del punto de apoyo- pueda colocar sin esfuerzo el dedo 4 en el Re, con la mano ya en primera posición. Se trata entonces de un traslado de tercera a primera posición por medio de la mecánica del punto de apoyo.

In this case the slur G-A must be played in such a way so as to enable the arm -through the use of Mechanic of the supporting point- to position effortlessly finger 4 on D, with the hand already in the first position.

La primera digitación está realizada en función de una distensión; la segunda, con el uso de un traslado súbito por salto. Las dos serán correctas siempre y cuando se tenga presente las diferentes características mecánicas de cada una.

The functional element of the first fingering is distention. That of the second is displacement by jump. Both are correct so long as their respective mechanisms are properly employed.

Con estas explicaciones estamos comprobando que para cada digitación se requiere -paralelamente- una adaptación de todo el sistema muscular, que será diferente en cada caso; y paradójicamente, lo que es correcto podría resultar incorrecto por una mala aplicación del complejo motor mano-muñeca-brazo.

With these explanations we are able to ascertain that each fingering requires a correspondingly appropriate adaptation of the entire muscular system, which in each case will be different. Paradoxically, what may be correct for one, may be incorrect for another due to a faulty application of the hand-wrist-arm motor complex.

VARIACIÓN 9

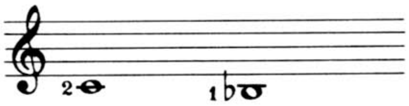
VARIATION 9

En los terceros tiempos de los compases 1 y 2 debemos utilizar una mecánica que facilite la realización de los trinos. En el primero de ellos, el empleo de los dedos 1 y 3 es lo más lógico para efectuar el ligado mixto

On the third beats of bars 1 and 2 we must employ a technique which will facilitate the execution of trills. In the first instance fingers 1 and 3 are the most appropriate in order to perform the mixed slurs (as-

(ascendente y descendente), y la ayuda de la mano es imprescindible para culminar el trino en forma correcta. En el segundo trino se requiere un traslado del Do con dedo 2 al Sib con dedo 1:

cending and descending). The use of the hand is essential so as to realize the trills correctly. In the case of the second trill, a translation from C with finger 2 to Bb with finger 1 is required.



Anticipadamente al trino, debemos entonces preocuparnos por el correcto traslado, llevando el codo hacia el cuerpo y adelantándolo.

En cuanto al trino, lo definiremos como un ligado mixto (ascendente y descendente), que requiere una doble actitud mecánica: el ascendente se debe realizar con el dedo libre de rigideces, y el descendente utilizando el recurso de la fijación.

In anticipation of the trill we must effect the correct translation through moving the elbow towards the body and forwards.

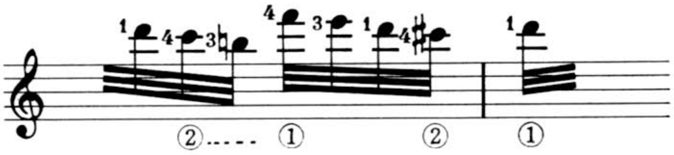
As for the trill itself, we can regard it as a "mixed slur" (ascending and descending) which will involve a two-fold mechanical attitude: in the ascending slur the finger remains loose and free from any rigidity, whereas in the descending slur fixation of the finger must be employed.

VARIACIÓN 10

Compás 6

VARIATION 10

Bar 6

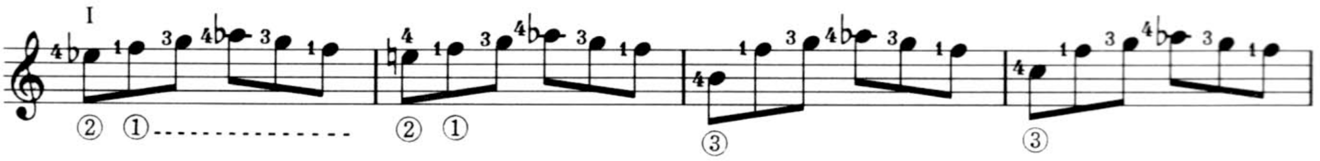


La digitación está realizada de esta manera con el fin de evitar un desplazamiento que nos haga perder el control. Buscaremos para ello la solución de un "dedo fijo", que será el 1 colocado en el Re. Este dedo nos servirá como punto de apoyo para realizar el movimiento apropiado y colocar el Do# de segunda cuerda con el dedo 4. La mecánica será entonces: en el momento de tocar el primer Re, la mano ya está presentada de tal manera que el aro inferior de la guitarra no le ocasione dificultades. Para eso se adelanta levemente el brazo (mecánica del sector de transición del diapasón). Para tocar el Do#, el brazo provoca el avance de la mano, y como consecuencia el dedo 4 es presentado sobre la segunda cuerda. Por efecto de la acción del brazo se produce simultáneamente una distensión y un desplazamiento transversal del dedo 4.

This particular fingering is suggested so that we may avoid any displacement which could lead to a loss of control. The solution lies in a "fixed finger", which is finger 1 positioned on D. This finger acts as a support point, which enables us to effect the appropriate movement involved in positioning finger 4 on the C# of the second string. The mechanical process is as follows: at the moment of playing the first D the hand is already presented at such an angle so as to avoid any potential difficulty occasioned by the proximity of the lower part of the guitar's body. To achieve this the arm is lightly moved forward (mechanic of the transition sector of the fingerboard), thereby producing a lift of the hand which places finger 4 above the C# on the string. This action brings about simultaneously a distention and transversal displacement of finger 4.

Ejercicio 10

Exercise 10



En la primera posición la distensión será mucho mayor, pero el brazo no tiene el problema del aro. En cambio, en la posición X se agrega el obstáculo del aro de la guitarra, lo que obliga al brazo a trabajar con mayor sutileza para evitarlo. Después de realizar este ejercicio se comprenderá lo importante que es utilizar la mecánica consciente del brazo asociado a los dedos.

VARIACIÓN 11

Debemos considerar las variaciones 11, 12, 13 y 14 como una unidad. Bach sugirió un modelo en el primer compás de la N° 11, escribiendo luego la palabra ''arpeggio'' para indicar con ello la realización arpegiada de los restantes acordes. La mano derecha juega un rol muy importante en estas cuatro variaciones: por un lado, manteniendo la claridad y diafanidad del arpegio; por otro, la conducción de ciertas voces en las que se requiere una sutil, diferente sonoridad para hacerlas resaltar del conjunto.

Compás 1

Se inicia con un toque doble del pulgar. En este ataque el dedo debe realizar dos toques a la vez, comenzando con yema y terminando con uña. Para esto se requiere una sutileza que está ligada tanto al dedo como a la muñeca. Con esta mecánica podremos obtener una doble condición del sonido resultante: el Re de sexta cuerda tendrá un plano diferente al Fa de quinta cuerda, que emergerá como nota cantante, clara y definida. Esa misma situación la encontraremos además en la primera nota de los compases 5, 6 y 7, al igual que en otras partes.

VARIACIÓN 12

Se presenta una secuencia de tres notas repetidas comenzando en el La de tercera cuerda. El pulgar inicia esta parte del arpegio con un toque suave y el índice -en cuarta cuerda- con toque libre. En oposición a esa actitud está la actuación en las tres notas repetidas. Y aquí sí, el ataque debe realizarse con un toque que requiere una rigidez a priori del dedo, relacionada con la angulación que éste debe tomar para oponerse a la cuerda. Obtendremos así un destaque tímbrico para la voz conductora de este sector.

In first position the distention is of course much greater, but the arm is not confronted with the problem of the guitar's body. On the other hand, in position X the latter poses an obstacle which obliges the arm to adapt itself subtly so as to avoid any contact with it. After practicing this exercise, one becomes more aware of how important it is to employ consciously the mechanic of the arm in association with the fingers.

VARIATION 11

Variations 11, 12, 13 and 14 should be considered as one entity. Bach himself, on presenting the first bar of variation 11, wrote beside it the word ''arpeggio'', thereby indicating that the following succession of chords should be realized in a like manner. The right hand plays a very important role throughout these four variations. On the one hand, it maintains the clarity and transparency of the arpeggio. On the other, it leads certain voices which require a subtle, different sonority so as to stand out from the rest of the notes in the group.

Bar 1

This measure is initiated with a twin stroke of the thumb. With this attack the thumb must perform two strokes at the same time, beginning with the flesh and finishing with the nail, an action which requires a degree of subtlety linked as much to the finger as to the wrist. By use of this mechanic, we are able to effect a twofold quality in the resulting sound. The D of the open 6th. string will be on a different plane from the F on the 5th. string, which should emerge as a clearly defined singing note. The same situation is encountered in the first notes of bars 5, 6 and 7, and at other points throughout this section.

VARIATION 12

This variation introduces a sequence of three repeated notes, beginning on A on the 3rd string. The thumb initiates this part of the arpeggio with a light stroke and the index finger -on the fourth string- by use of a free stroke. A contrasting attitude is adopted for the three repeated notes, in which the attack requires a prior rigidity of the finger conditioned by the necessary angle which it forms in order to make contact with the string. Thus we can accord a prominent timbre to the leading voice in this section.

VARIACIÓN 13

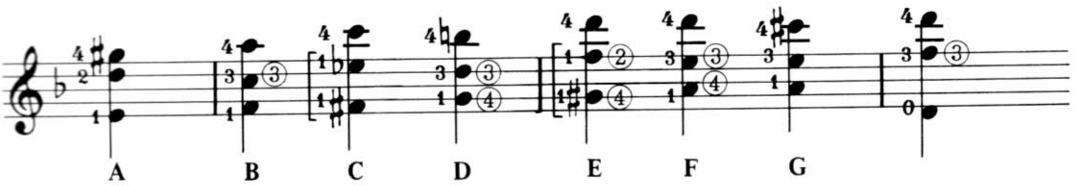
Compases 6, 7 y 8

A partir del último tiempo del sexto compás, Bach presenta la siguiente serie de acordes:

VARIATION 13

Bars 6, 7, and 8

Beginning with the last beat of bar 6, Bach presents the following chord sequence.



Es de destacar el uso conjunto de mano y brazo izquierdos para solucionar los problemas combinados de presentación y de traslado. Comprendiendo la lógica de la mecánica requerida, asimilaremos mejor el empleo correcto de los movimientos. En todos ellos el brazo tiene participación directa, y la actitud de los dedos se reduce a obedecer su acción muscular.

It is important to emphasize here the conjunctive employment of the left hand and arm in order to solve the combined problems of displacement and presentation. Having understood the logic of the required mechanism, we can better assimilate the correct use of the movements. In all of them the arm participates directly, and the attitude of the fingers is subordinate to the muscular action of the same arm.

Analizaremos uno a uno los cambios de la mano, según su mecánica:

The successive mechanical stages of this passage may be better understood if we analyze, step by step, the changes which occur in the left hand.

A a **B**: cambio de presentación efectuado en el aire, simultáneamente al traslado,

B a **C**: cambio de presentación, simultáneo al traslado, provocando una distensión del dedo 4,

C a **D**: cambio de presentación para provocar la contracción de los dedos 1 y 4 y -a la vez- el cambio de posición;

D a **E**: la misma mecánica utilizada para pasar de **B** a **C**;

E a **F**: con el dedo común 4 como punto de apoyo, se realiza un cambio que elimina la distensión devolviendo la mano al ámbito natural de cuatro espacios;

F a **G**: contracción del dedo 4 por cambio de presentación, tomando como puntos de apoyo los dedos comunes 1 y 3.

A to **B**: The change of presentation is effected off the fingerboard, simultaneously with the change of position.

B to **C**: The change of presentation concurs with the change of position and provokes distention of finger 4.

C to **D**: Change of presentation so as to permit contraction of fingers 1 and 4 and -at the same time- the change of position.

D to **E**: The same mechanism as used in **B** to **C**.

E to **F**: With finger 4 (finger common to both chords) as support point, a position change is effected which resolves the distention, returning the hand to its natural accommodating range of four frets.

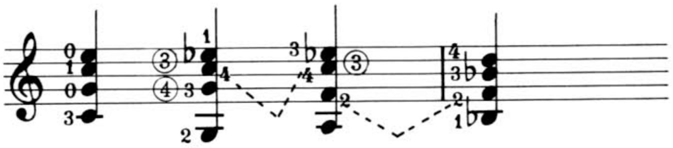
F to **G**: Contraction of finger 4 through change of presentation using fingers 1 and 3 as support points.

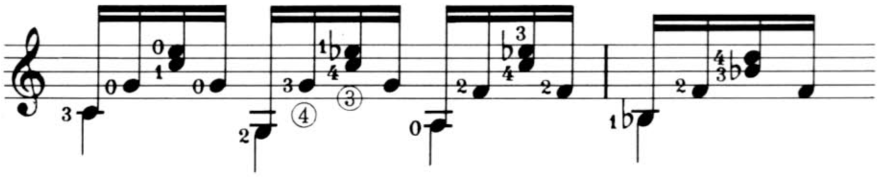
VARIACIÓN 14

Compases 6 y 7

VARIATION 14

Bars 6 and 7





Debemos prestar especial atención a la mano izquierda para realizar los cambios en la forma más correcta, utilizando para ello dedos-pivot. Será conveniente colocar en primer término el dedo 2 para comenzar el segundo tiempo. Luego, el 4 servirá de eje para efectuar el cambio de presentación, y a continuación - mediante un giro de la mano- podremos ubicar los dedos 2 y 3 en cuarta y segunda cuerdas. Finalmente, el dedo 2, también como eje y dedo común, nos permitirá realizar un nuevo cambio de presentación por medio del trabajo del brazo, quien enfrentará los dedos a los espacios correspondientes.

We must pay careful attention to the left hand in order to realize the changes in a correct manner. It is convenient to begin the second chord by first of all positioning finger 2. Following that, finger 4 can serve as an axis in effecting the change of position, after which we can place fingers 2 and 3 -through a turn of the hand- on the 4th and 2nd strings. Finally finger 2, functioning both as axis and common finger, allows us to perform a new change of presentation with support of the arm, carrying the fingers over to their corresponding frets.

VARIACIÓN 15

Compás 3

Para evitar un desplazamiento del dedo 1 es que se usa la ceja, utilizada en el Sib de quinta cuerda y en el Do de segunda. A continuación se requiere la separación anticipada del dedo 2, provocada por el brazo, para que el dedo 4 pueda llegar sin esfuerzo al espacio 5 de la tercera cuerda (Do). Téngase en cuenta que una vez colocado el dedo 2 en el Sib, la ceja ya no tiene razón de ser, y por lo tanto debe liberarse.

Compás 5

Es necesario tener presente que el movimiento de semicorcheas está realizado primero con el pulgar y luego con los dedos índice y medio. Es conveniente nivelar las sonoridades tomando una adecuada actitud de ataque para estos dos dedos.

VARIATION 15

Bar 3

A ''barré'' can be used for Bb on the 5th string and C on the second, thus avoiding any displacement of the first finger. One must then, through help of the arm, anticipate the separation of finger 2, so that finger 4 may be placed,without undue effort, on the fifth fret of the 3rd string (C). Bear in mind that once finger 2 has been positioned on Bb, there is no further need for the ''barré''.

Bar 5

It should be pointed out that the semiquaver (16th note) movement begins with the thumb and continues with the index and middle fingers. Also, it is advisable to regulate the sonority through use of an adequate angle of attack in both fingers.

VARIACIÓN 16

Comienza aquí la parte central en modo mayor. Hay un cambio de atmósfera que aprovecharemos para lograr una sonoridad acorde con el espíritu de esta parte, pero no por eso debemos perder contacto con el conjunto de la obra. La utilización de un toque tímbrico en la mano derecha nos permitirá provocar ese cambio de atmósfera.

VARIATION 16

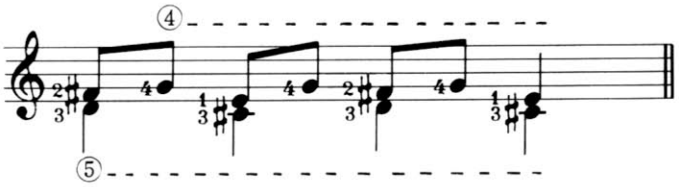
This variation marks the commencement of the central section of the work, in the major key. We must be aware of the change of atmosphere and search for a sonority which will be in keeping with the spirit of this part of the piece, yet not losing contact with the work as a whole. The use of stroke no. 5 in the right hand will help us to bring about this contrast.

Compás 1
El dedo 4, actuando como eje en cuarta cuerda, nos servirá para relacionar mecánicamente los dos acordes.

Bar 1
Finger 4, functioning as an axle on the 4th string, serves as a mechanical link between the two chords.

Ejercicio 11

Exercise 11



El desplazamiento del dedo 3 en quinta cuerda se realiza con un pequeño giro de la mano teniendo como punto de contacto el dedo 4.

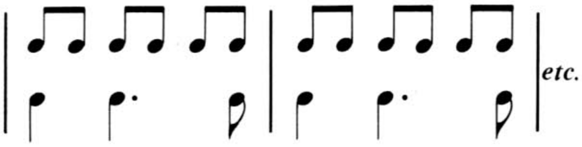
The displacement of finger 3 on the 5th string is effected by means of a small turn of the hand, finger 4 remaining fixed as a point of contact.

VARIACIÓN 17

VARIATION 17

Un movimiento constante de corcheas se enfrenta a la voz del bajo con un esquema rítmico repetido durante los cuatro primeros compases. En el quinto compás se produce la inversión de los dos ritmos finalizando con una serie de acordes en corcheas.

Throughout the first 4 bars we encounter a rhythmic pattern consisting of a constant quaver (8th note) movement above the bass voice. As from bar 5 this movement is inverted, finalizing with a series of chords in quavers.



Los dos componentes rítmicos juegan un rol importante y será necesario cuidar sutilmente esa relación.

Both rythmic components play an important role and their inter-relationship should be treated subtly.

Compás 1
El brazo efectúa la separación del dedo 3 tomando como punto de apoyo el dedo 1 colocado en el Mi de cuarta cuerda.

Bar 1
The arm brings about the separation of finger 3, using finger 1 placed on E of the 4th string as a support point.

Compás 6
El dedo índice, que ataca el Si de segunda cuerda, debe estar preparado en su actitud muscular (quasi pulgar) para conseguir una sonoridad llena.

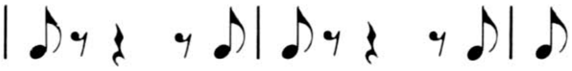
Bar 6
The index finger, which plays B on the 2nd string, must adopt a ''thumblike'' muscular attitude, so as to maintain a balanced sonority with the preceding and continuing thumbstrokes.

VARIACIÓN 18

VARIATION 18

En los primeros compases los grupos de semicorcheas se alternan con los acordes en corcheas. Estos acordes cumplen una doble función (armónica y rítmica). La gracia surge pues de la combinación de estos dos elementos. La ubicación de los acordes dentro de cada compás, nos permite pensar en la variación anterior, como si Bach hubiera omitido el segundo golpe rítmico:

In the opening bars, groups of semiquavers alternate with chords in quavers. These chords fulfill a double role (harmonic and rythmic), which contributes to the charm and grace of this particular moment. The placement of these chords inside each bar causes us to recall the previous variation, as though Bach had omitted the second rhythmic beat.



Compás 10

En el tercer tiempo el dedo 4 realiza una distensión con respecto al 1 para tocar el Fa#. Será conveniente tenerlo en cuenta, y preparar esa distensión previamente, adelantando un poco el brazo para permitir la libre ubicación del dedo, evitando de esta manera el obstáculo del aro inferior de la guitarra. El dedo 1 en el Do# servirá de punto de apoyo.

VARIACIÓN 19

Es importante destacar el recurso de un pedal rítmico y a la vez armónico; un insistente y reiterado La se presenta sucesivamente en diferentes alturas. Estamos frente a uno de los múltiples aciertos llenos de ingenio y gracia, tanto en lo instrumental como en lo musical. Resulta interesante observar cómo, dentro de la rigidez de la estructura, la severa línea deja penetrar recursos expresivos, flexibles y llenos de riqueza emocional.

La insistencia rítmica mencionada tendrá que emerger como elemento vivo del contexto general. En el comienzo, la sonoridad de la primera cuerda nos favorece naturalmente para destacar la gracia de las notas repetidas

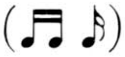
Bar 10

On the third beat finger 4 effects a distention with respect to finger 1 so as to play F#. It is convenient to prepare this distention beforehand by bringing the arm slightly forward, thus facilitating the positioning of the finger, and avoiding contact with the lower part of the guitar's body. Finger 1 in C# acts as a support point.

VARIATION 19

It is important to underline the double role of the pedal -both rhymic and harmonic- an insistent, repeated A presented successively in different registers. This is one of the many highlights of the work, full of grace and genius, both instrumental and musical. It is interesting to observe how, within the rigidity of the structure, the severity of the contrapuntal lines permits the penetration of expressive resources, both flexible and full of emotional richness.

This rhythmic insistence mentioned above must emerge as a living element within the general context. At the beginning of the bar the sonority of the first string provides us with a natural means of emphasizing the particular grace of the repeated notes



pero cuando esa célula rítmica se encuentra en la voz central (tercera o cuarta cuerda) los dedos de la mano derecha deben tomar una actitud especial para que no pierda su gracia inicial.

VARIACIÓN 20

La insistencia rítmica continúa, primero como pedal del quinto grado (dominante) y finalmente como pedal de tónica. Ese juego rítmico se introduce también en las otras partes de la variación, alternándose con las otras voces y provocando, diríamos, un diálogo que poco a poco va tomando otra dimensión dinámica a causa de cierta tensión motivada por la obstinada repetición de las diferentes partes.

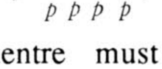
El pulgar, que tiene a su cargo el pedal

However, in order to maintain this graceful quality, especially when the rhythmic cell moves to the central voice (3rd and 4th strings), the fingers of the right hand must adopt a correspondingly appropriate muscular attitude.

VARIATION 20

The rhythmic insistence continues, first as a pedal in the dominant and finally as a pedal in the tonic. This rhythmic interaction is introduced as well into other parts of the variation and alternates with the other voices. This provokes a dialogue which little by little assumes another dynamic dimension due to the particular tension resulting from the obstinate repetition of the different parts.

The thumb, which plays the pedal



debe actuar de tal manera que cada nota se encuentre separada de la siguiente, destacando la pulsación rítmica. Es conveniente evitar que el dedo siga actuando por inercia, apoyándose como freno en la cuerda contigua. Esto se logra con la contención del impulso, mediante los recursos de fijación y suma muscular.

must play in such a way that each note is clearly separated from the one that follows, thus giving emphasis to the rhythmic pulsation. It is advisable to prevent the thumb from acting through inertia, dropping on the adjacent string and using it as a brake. This can be achieved through containment of the impulse, by means of fixation and muscular control (muscular aggregate).

Los dedos que actúan en las otras voces deben hacerlo con una especial actitud muscular, de manera de expresar tanto el aspecto rítmico como la gracia del diseño melódico.

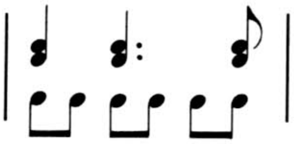
The fingers which play the other voices, must adopt an adequate muscular attitude, so as to be able to express as much the rhythmical aspect as the grace of the melodic design.

VARIACIÓN 21

Se nos presenta serena y tranquila, en contraste con la variación anterior, cargada de tensión. Dos voces tienen a su cargo los primeros compases, y sería conveniente tocarlas con cierta diafanidad, permitiendo la audición de cada una en forma aislada, pero sin perder por ello su encadenamiento de conjunto. En el cuarto compás aparece una tercera voz, para luego continuar con el esquema rítmico ya presentado en la variación 17:

VARIATION 21

In contrast to the previous tension-filled variation, variation 21 introduces serenity and tranquility. The first bars present two voices which should be clearly differentiated, allowing each one to be heard distinctly, yet without any loss of unity. As from the fourth bar a third voice appears, and the music continues with the same rhythmic scheme already encountered in variation 17:



Las corcheas a cargo del pulgar, que comienzan en el quinto compás, deben comprenderse como notas separadas (no ligadas), permitiendo así obtener por contraste la clara audición de las terceras. Los dedos (índice y medio) deberán actuar con otra articulación diferente, presentando su característico ritmo bien definido y un poco legato.

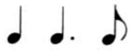
The quavers (8th notes) played with the thumb at the start of bar 5 should be regarded as separate notes (without legato), thus allowing for the contrast which a clear rendering of the thirds will provide. The index and middle fingers should employ different articulation, allowing for some legato, and clearly defining their rhythmic characteristics.

VARIACIÓN 22

El mismo elemento rítmico

VARIATION 22

In this extended variation of 16 bars the same rhythmic element



se vuelve a repetir; más incisivo y obstinado, en esta extendida variación de 16 compases. Los primeros 4 se presentan con cierto carácter pomposo, con una sonoridad llena sin llegar al fuerte. Luego, en cada pequeña sección de 4 compases se va retomando la misma idea, insistente, más voluntariosa, para culminar finalmente con una dinámica plena y pujante.

is repeated, even more incisively, The first four measures contain a somewhat pompous character, a full sonority without reaching an actual forte. Thereafter, in each small section of 4 bars the same insistent idea re-occurs, increasingly emphatically, culminating finally in a full and vigorous dynamic.

Compases 1 y siguientes

Los dedos p-i-m deben actuar cada uno de ellos con una determinada actitud:

índice una sonoridad piano pero con cierta presencia. Su ataque estará condicionado al toque N° 5.

medio tiene a su cargo la voz superior. Su sonoridad debe tener una presencia marcada y se empleará el toque N°2, con la fijación de la última

Bars 1 - 4

Each of the fingers p-i-m must employ a different attitude:

Index: a quiet sonority (piano) yet with a certain presence. Stroke no. 5 would be appropriate for its attack.

Middle: This finger plays the principal voice, and should provide a more marked sonority through use of stroke no. 2 (the last joint fixed, the axle falange teniendo como eje de movimiento la articulación entre la primera y la segunda.

pulgar conduce la voz del bajo, y su ataque debe realizarse con la suma muscular, con cierto carácter.

Compases 5 y siguientes

En los acordes de cuatro notas, el anular es el dedo cantante, y su actuación debe realizarse con la mecánica que denominamos "unidad por contacto".

Compás 15

El dedo 2, en el Re de tercera cuerda, será un dedo eje, mediante el cual la mano hace un giro para presentar los demás dedos en el acorde siguiente.

Ejercicio 12

of movement being the phalange between the first and second joints)

Thumb: plays the bass line and requires an attack with a certain character, employing full use of the muscular aggregate.

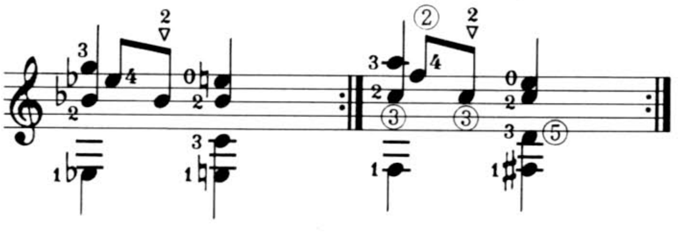
Bars 5 - 14

In the chords of four notes the ring finger plays the melodic line and should employ the mechanism which we have termed "unity by contact".

Bar 15

Finger 2, positioned on D in the 3rd string, functions as an axle, which enables the hand to turn and present the remaining fingers to the folllowing chord.

Exercise 12



VARIACIÓN 23

Como en las variaciones 11-12-13-14, Bach escribe una serie de acordes colocando además la palabra "arpeggio" para indicar al intérprete la ejecución arpegiada de esta variación. He presentado dos fórmulas, buscando de algún modo la solución más correcta. Por el lado mecánico, la adaptación a las posibilidades instrumentales de la guitarra; y por otro, musical, la interpretación de los acordes que Bach escribe, de tal manera que puedan cumplir con su cometido dentro de esta variación y en relación también al contexto general de la obra.

En las dos opciones,comprobaremos la importancia que tiene el pulgar llevando la voz del bajo. En la primera de ellas, su actuación tiene que ser con la suma muscular, imprimiendo un carácter que le dará cierta presencia, en contraste con los dedos i-m-a, que van tejiendo el arpegio con un color claro con el cual podremos conseguir la diferenciación entre su línea ondulante y la severidad del bajo.

En la segunda opción también le corresponde al pulgar la conducción del bajo, agregando aquí, con un ritmo más marcado y obstinado, la mecánica del "toque doble".

VARIATION 23

As with variations 11, 12, 13 and 14, Bach presents here a series of chords to which he adds the word "arpeggio", indicating to the interpreter that the entire variation should be executed in an arpeggiated manner. In searching for an adequate solution, I have presented here two formulas, taking into account both the mechanical aspect (i.e., the adaptation of the passage to the instrumental possibilities of the guitar), and the musical, the interpretation of the chords as written by Bach in such a way that they fulfill their role, not only in this particular variation, but also within the context of the work as a whole.

In both options we can verify the importance of the thumb which plays the bass voice. In the first option it should employ its muscular aggregate, injecting a strength of character into the bass line, whereas fingers i-m-a weave a clearly coloured arpeggio, enhancing the distinction between its undulating line and the severity of the bass.

In the second option the thumb again assumes command over the bass line, this time according it a more marked and obstinate rhythm by means of the twin stroke.

VARIACIÓN 24

Comienza aquí la tercera y última sección, con su retorno al modo menor. La sucesión de acordes de los primeros cuatro compases nos transmite una sensación mezcla de tristeza y una cierta ansiedad, que poco a poco se van disipando. Esta ansiedad es provocada por el camino tan sutil elegido por Bach, que comienza en el acorde de 6° grado (en primera inversión) y sigue con diferentes grados de la escala, con un descenso del bajo acercándose paulatinamente a la tonalidad, para afirmarse en ella recién a partir del compás 5.

VARIATION 24

The return to the key of D minor marks the beginning of the work's third and final section. The succession of chords in the first four bars transmits a somewhat mixed sensation of melancholy tinged with a certain anxiety, which gradually dissipates as the variation progresses. Bach has very subtly provoked this anxiety by beginning with a chord of the sixth degree (in first inversion) and progressing through different degrees of the scale while the bass line descends towards the tonic firmly reasserting the key of D minor as from Bar 5.

VARIACIÓN 25

Tres diferentes aspectos, complementarios entre sí, dan forma a los primeros cuatro compases de esta variación en los cuales me detendré por considerarlo de importancia.

1°. Un arpegio ascendente que finaliza en la primera nota del segundo tiempo en forma descendente es el elemento conductor armónico-melódico. Lleva en sí una dinámica que será consecuencia directa de la correcta actitud de los dedos de mano derecha.

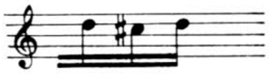
2°. La insistencia de una bordadura inferior presentada en el segundo y tercer tiempo de cada compás permite, por contraposición de elementos, valorar aún más la exposición del arpegio. Los dedos índice y medio actuarán con el toque N° 1 conservando una dinámica serena.

3°. Debemos tener presente la función que está cumpliendo el pulgar, llevando un movimiento diatónico ascendente, que comienza en Re, hasta llegar al quinto grado (La).

VARIATION 25

Three different, yet complementary aspects give form to the first four bars of this variation. We should detain ourselves here and consider them in order of importance:

1. An ascending arpeggio which ends by descending on the first note of the second beat is the conducive harmonic-melodic element. It contains within itself a dynamic which will be a direct consequence of a correct attitude on the part of the right hand fingers.
2. An insistent underlying pattern, which consists of three notes and appears on the second and third beats of each bar, allows us, due to the contrast of the various elements, to value even more the exposition of the arpeggio. By using stroke no. 1, the index and middle fingers can effect here a serene dynamic.
3. We must be aware of the function of the thumb, which carries a diatonic, ascending movement from D to A a fifth above.

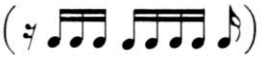


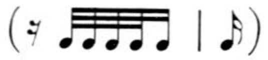
VARIACIÓN 26

Esta pequeña variación de cuatro compases está relacionada con dos fórmulas rítmicas que se van alternando: un ascenso de semicorcheas y un grupo rítmico de fusas y semicorcheas.

VARIATION 26

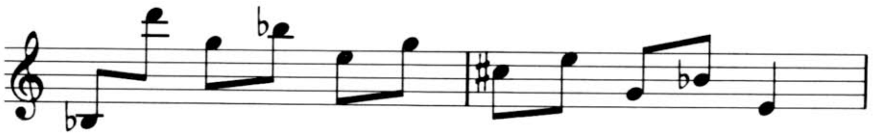
This smaller variation of just four bars is made up of two alternating rhythmic formulas; an ascent of semiquavers coupled with a group of semi- and demi-semi-quavers.





Luego, a partir del compás 3, este último grupo que en los dos primeros compases se alterna con las semicorcheas, pasa a ser el factor preponderante, repitiéndose en cada tiempo la misma ornamentación melódica en base a esta serie descendente de terceras menores:

As from Bar 3 this latter group, which in the first two bars alternated with the semiquavers, now becomes the preponderant factor, repeating with each beat the same melodic ornamentation based on this series of descending minor thirds.



Compás 3
Colocar el dedo 1 en el Sib de sexta cuerda y luego, con un movimiento del brazo teniéndolo como eje, realizar la ceja. Téngase presente que esta ceja se necesita solamente para las cuerdas sexta y prima. No es necesaria entonces la presión del dedo 1 sobre las demás cuerdas. Para evitar esfuerzos inútiles, lo conveniente es arquearlo levemente para presionar sólo las cuerdas indicadas.

Bar 3
With finger 1 positioned on Bb on the sixth string and functioning as an axle through a movement of the arm, one then completely effects the placement of the barré. Bear in mind that this barré is required only for the sixth and first strings and it is not necessary to exert any pressure on the remaining strings. Undue effort can be avoided by lightly arching the finger, thus affecting only the appropriate strings.

VARIACIÓN 27

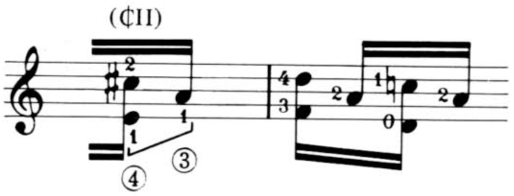
El golpe obstinado del La -uniforme y horizontal- y un pequeño diseño melódico, forman una real unidad que debe ser cuidadosamente elaborada. Los dos diferentes elementos tendrán que escucharse con claridad, cada uno en su nivel dinámico, para poner en relieve ese movimiento oblicuo por el cual una voz permanece en la misma altura, mientras que la otra va dibujando una línea ondulante. En el comienzo, un descenso diatónico se va mezclando con ese severo La que todo lo envuelve. Luego reaparece en forma cromática, culminando en el octavo compás con el agregado de una nueva voz que permite una sutil aumentación dinámica. La gracia y belleza de esta variación será consecuencia de la correcta actuación de los dedos de mano derecha, con los detalles que cada artista podrá encontrar.

VARIATION 27

The consistent throb of the A -uniform and horizontal- and a small melodic design form a special unity which must be carefully elaborated. Both elements must be heard with clarity, in their respective dynamic levels, so as to stress the oblique, slanting movement brought about by one voice remaining at the same pitch during which the other sketches an undulating pattern. At the beginning the descending diatonic line blends with the severity of the A, which enfolds it completely. On reappearing, it assumes a chromatic form, culminating at Bar 8 with the addition of a new voice which calls for a subtle increase in dynamics. The grace and beauty of this variation will be enhanced through correct employment of the right hand fingers.

Compás 8
En el tercer tiempo será conveniente utilizar la ''cejilla traversa'' con el fin, por un lado, de favorecer el movimiento normal de las voces, y por otro solucionar correctamente el problema mecánico.

Bar 8
At the third beat it is convenient to employ a transversal barre which will both favour the natural flow of the voices and correctly solve the mechanical problem.



Mediante un pequeño giro de la mano podremos colocar el dedo 1 de tal manera que presione a la vez y únicamente las cuerdas cuarta y tercera con su última falange, dejando segunda y primera libres. En esas condiciones el dedo 2 se colocará en el Do# de segunda cuerda permitiendo, por la presentación transversal de

By means of a slight turn of the hand we can place finger 1 in such a way that it presses just the last phalange on the third and fourth strings, leaving the second and first strings free. This enables us to place finger 2 on C# of the second string, which in turn allows us, due to the transversal presentation, to posila mano, colocar fácilmente y sin ningún esfuerzo, los dedos 3 y 4 en las cuerdas cuarta y segunda respectivamente.

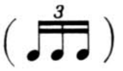
tion fingers 3 and 4 easily and effortlessly on the fourth and second strings respectively.

VARIACIÓN 28

VARIATION 28

Los grupos de tresillos

In contrast with the previous variation the groups of triplets

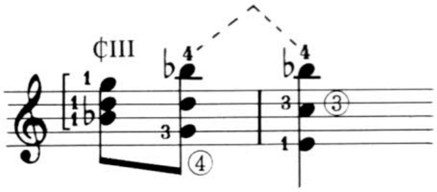


nos dan un carácter más alegre y brillante que contrasta con la variación anterior. El arpegio, la sucesión armónica ascendente de los sonidos de un acorde, es utilizado en los primeros compases para proseguir luego con una línea ondulante -sucesión melódica- que tiene como fundamento el bajo armónico de los compases iniciales.

bring about here a more brilliant, joyful character. An arpeggio, consisting of an ascending harmonic succession of the notes in one chord, appears in the first bars and continues as an undulating line -melodic succession- based on the bass harmony of the opening bars.

Compases 1 y 2

Bars 1 and 2

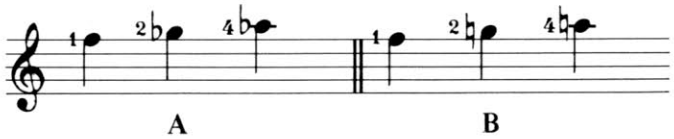


Para colocar el dedo 1 en el Mi de cuarta cuerda es conveniente provocar su distensión tomando como eje o punto de contacto el dedo 4 colocado en el Sib. La mecánica del punto de apoyo requiere la participación directa del brazo. De esta manera se evita el esfuerzo aislado del dedo.

In order to position finger 1 on the E of the fourth string, it will prove helpful to provoke its distension through the use of finger 4 situated on Bb as an axle or point of contact. The mechanic of the supporting point will require the direct participation of the arm, thus avoiding any isolated effort of the finger itself.

Compás 5

Bar 5

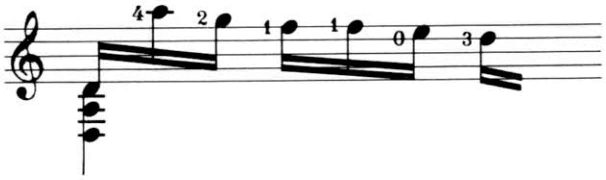


A El ámbito natural de la mano en presentación longitudinal es de cuatro espacios.

B Para abarcar cinco espacios, necesitamos extender dicho ámbito (distensión del dedo 2 con respecto al 1).

A. The natural range of the hand in longitudinal presentation covers four frets.

B. In order to encompass five frets, we must extend this range (distension of finger 2 with respect to finger 1)



No es necesario recurrir al trabajo aislado del dedo; sería mejor que los dedos "se dejen llevar" permitiendo la participación inteligente del brazo.

It is not necessary to resort to any individual effort of the finger; rather, it is better to let the fingers be carried by means of intelligent use of the arm.

Para llegar con el dedo 4 al La de la cuerda prima debemos primeramente provocar la distensión del dedo 2. Como consecuencia de ello el 4 se encontrará colocado (sin esfuerzo alguno) en el quinto espacio (La). Denominaremos a esta mecánica distensión indirecta del dedo 4. El trabajo directo lo encontramos en la separación del dedo 2 con respecto al dedo 1.

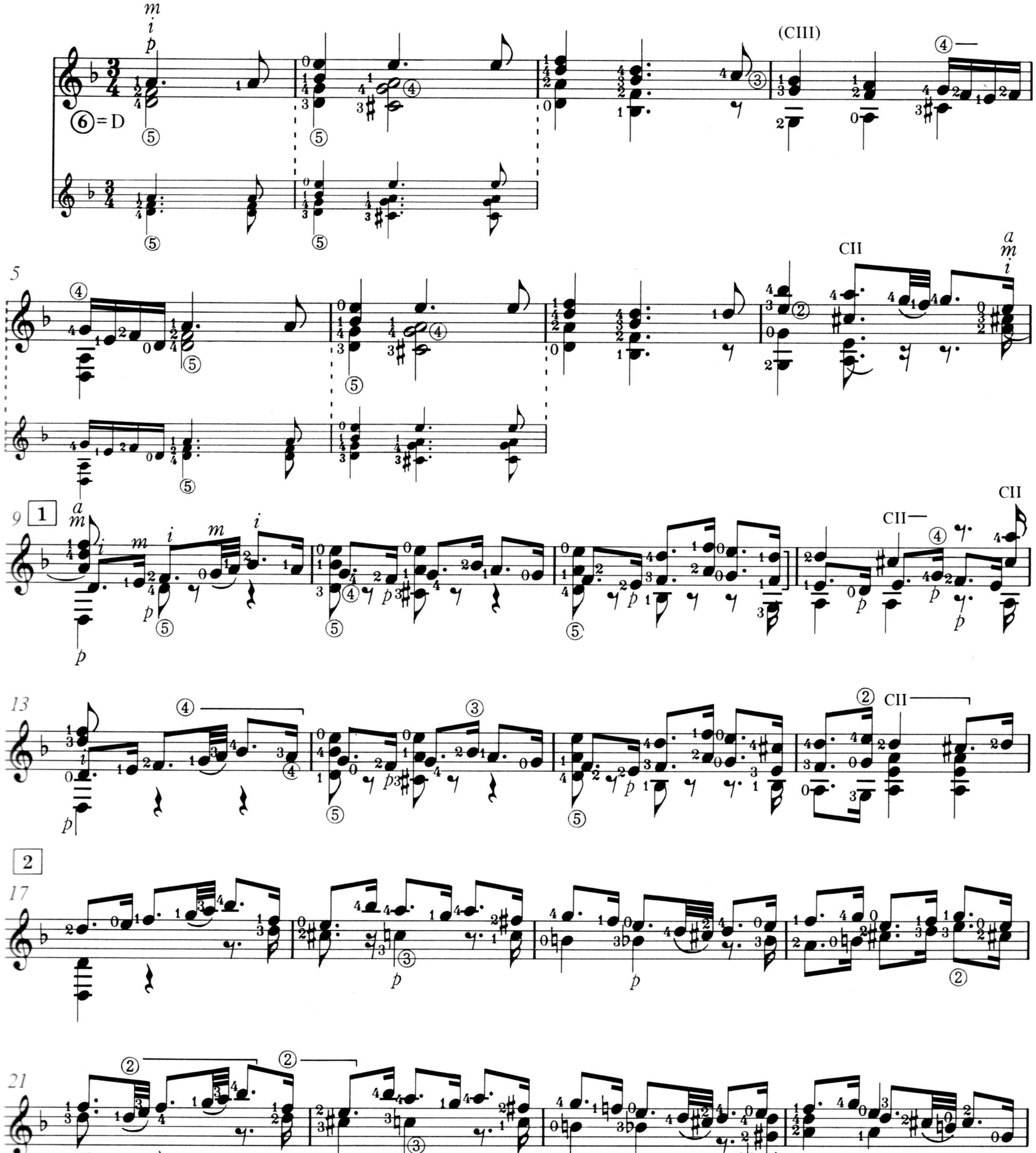
To position finger 4 on A of the first string, we must first bring about the distension of finger 2. As a result of this, finger 4 will fall without any effort whatsoever on the fifth fret (A). This is known as indirect distension of the fourth finger. The direct action involves the separation of finger 2 from finger 1.

Ciaccona

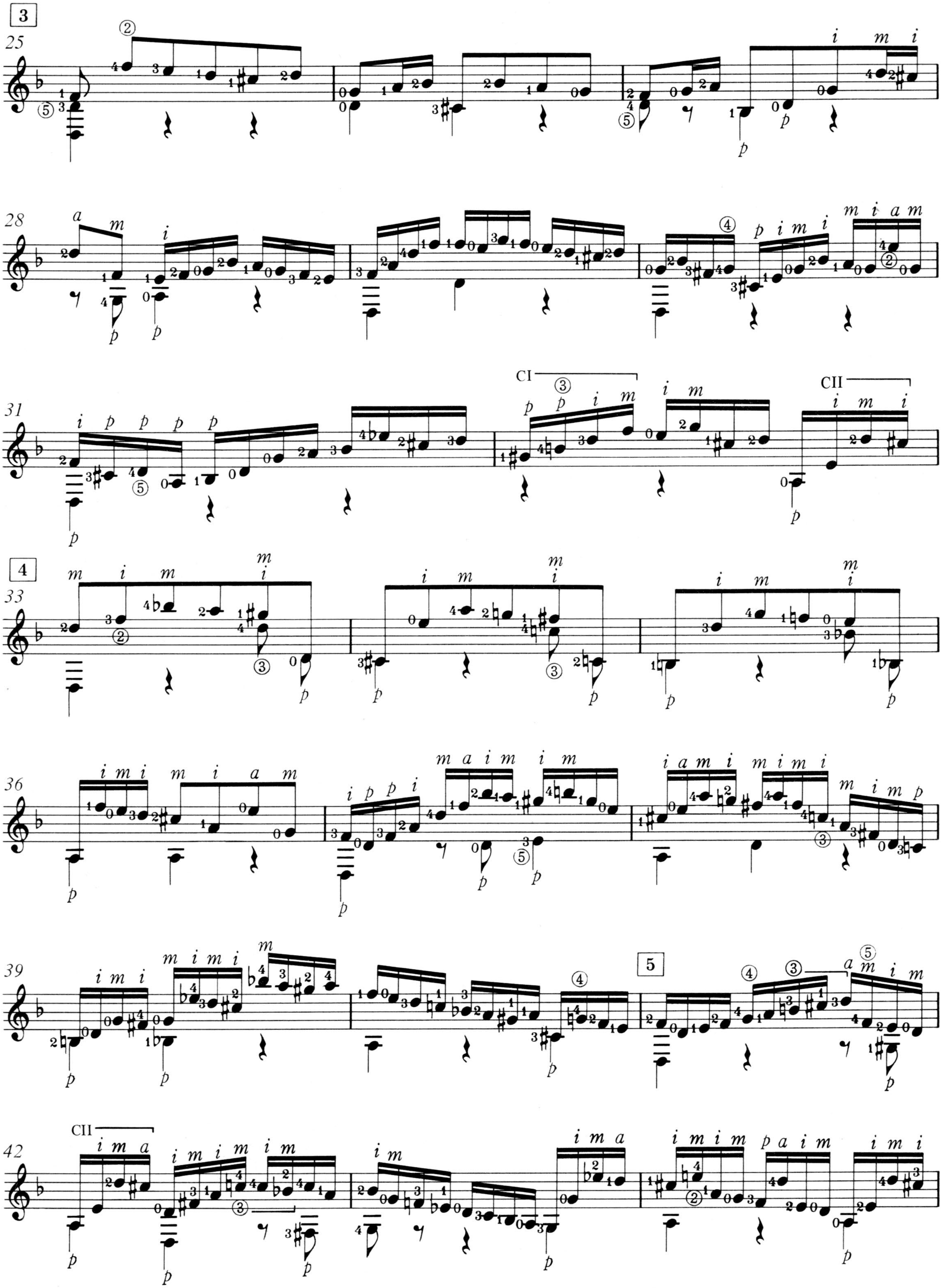
(BWV 1004)

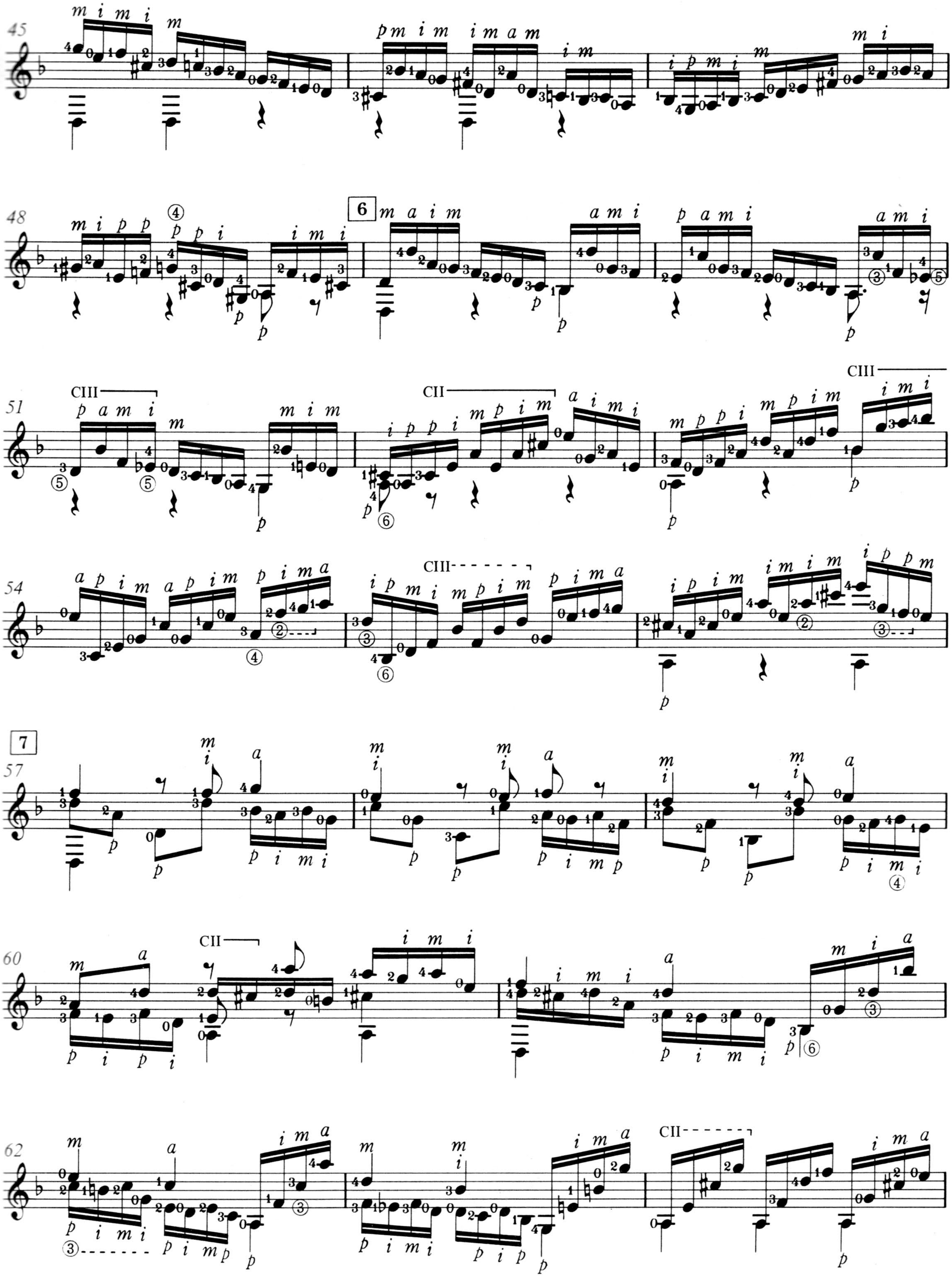
Transcription & Revision:
Abel Carlevaro

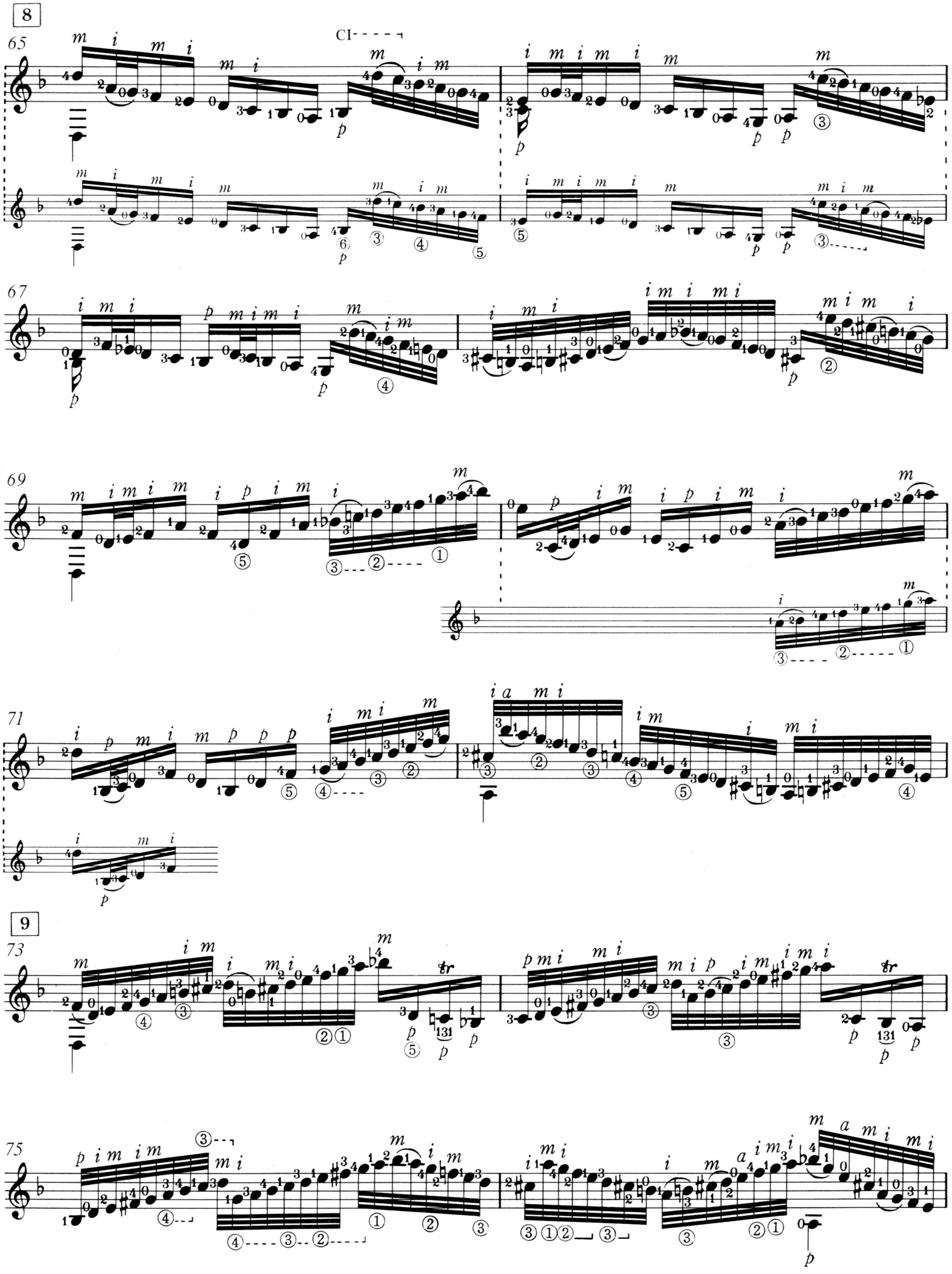
Johann Sebastian Bach

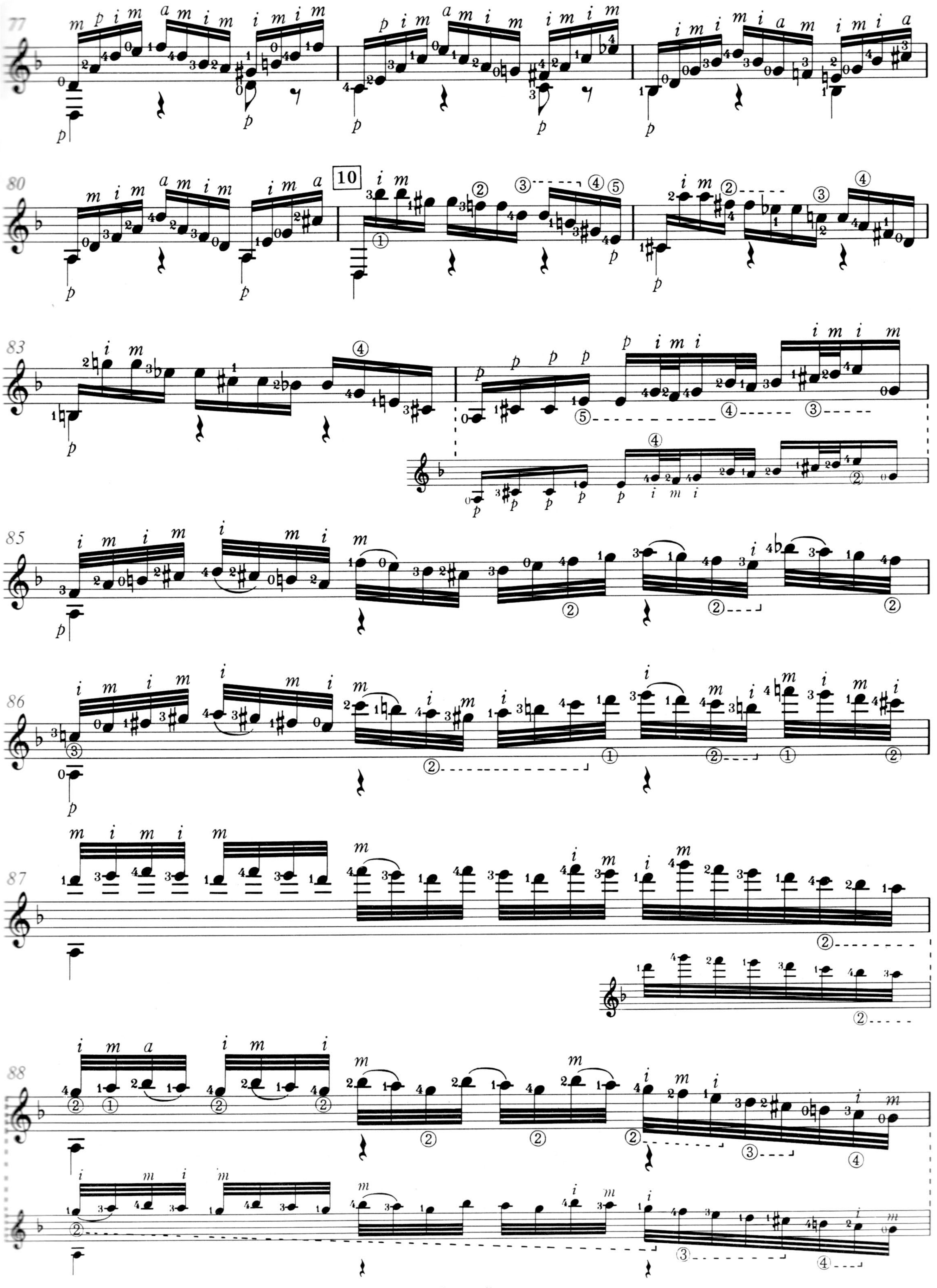

⑥=D
(CIII)
5
CII
9
1
CII
13
2
17
21

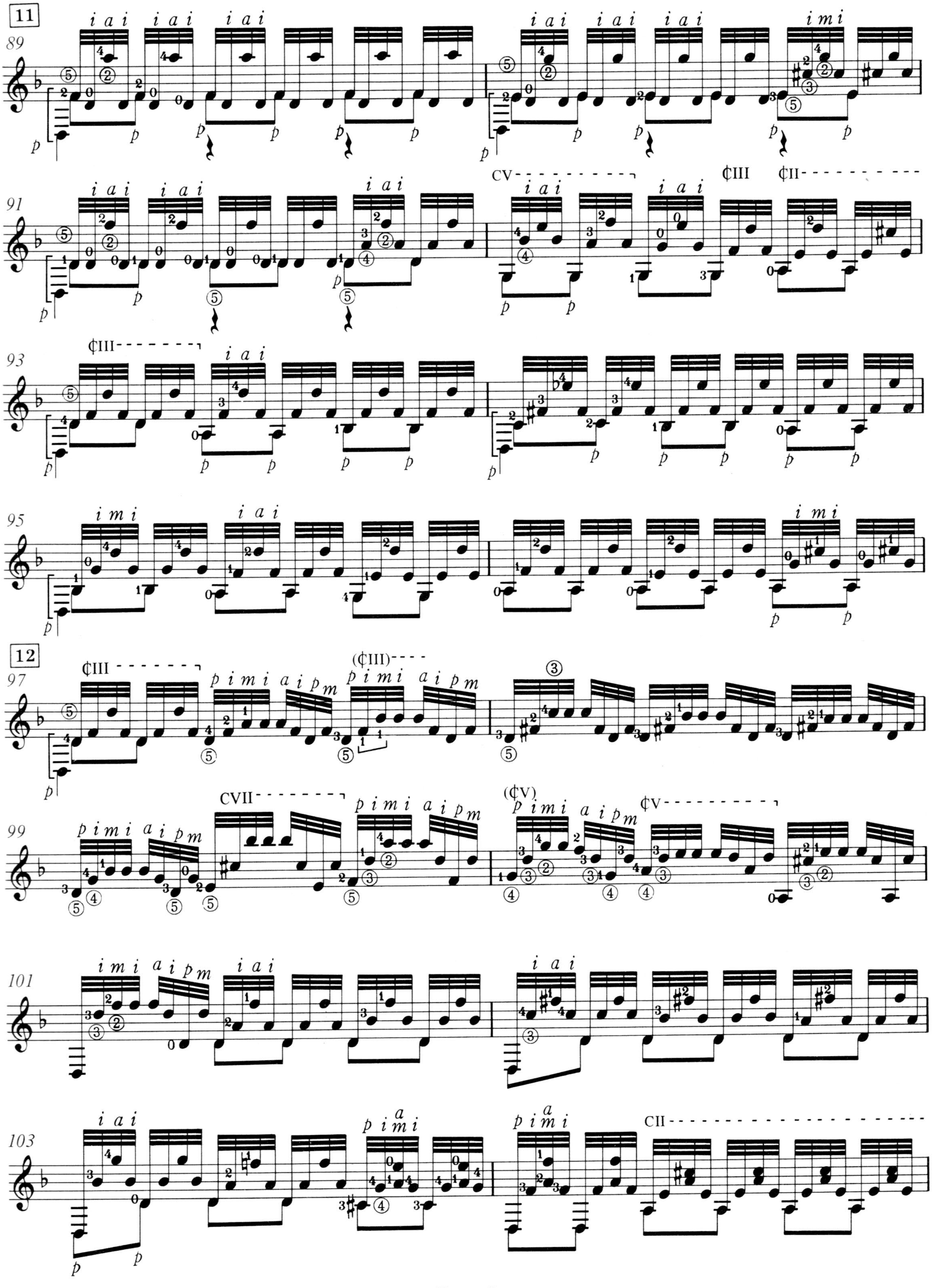
© World Copyright 1989 by Michael Macmeeken
Chanterelle Verlag, Heidelberg, W. Germany
All rights reserved. Photocopying is ILLEGAL.

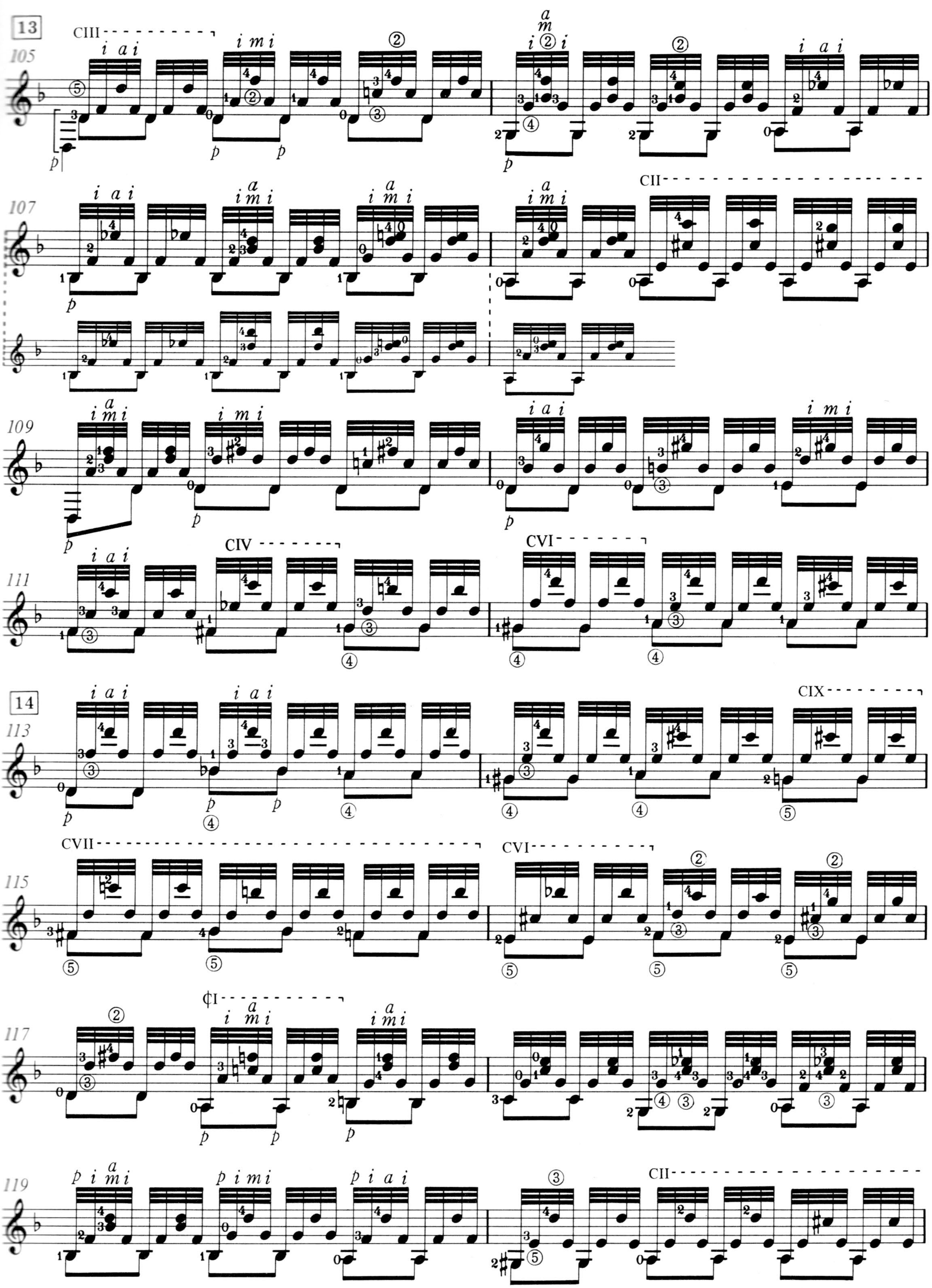

CI
CII

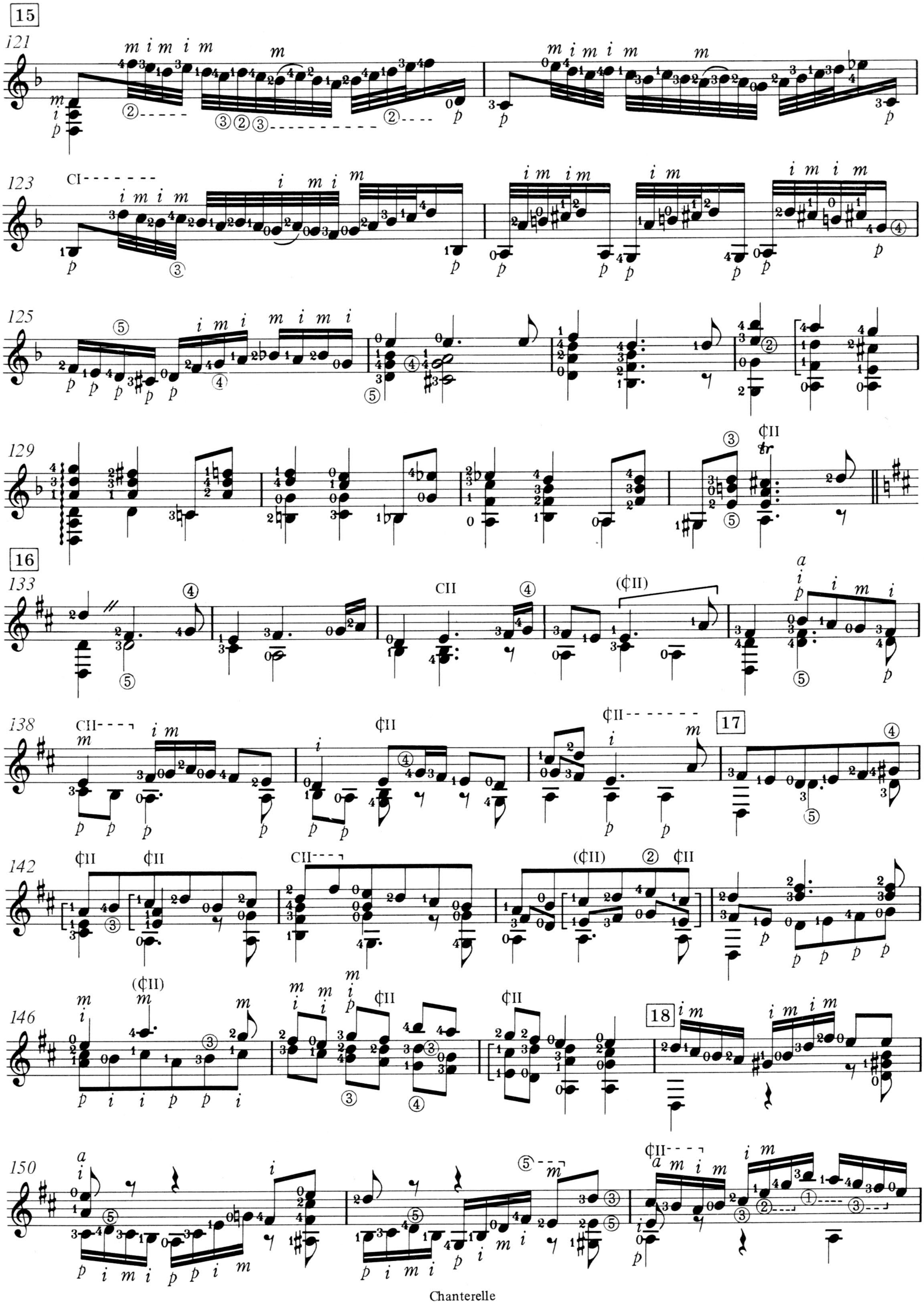

CIII
CII
CIII
CIII
CII
CII

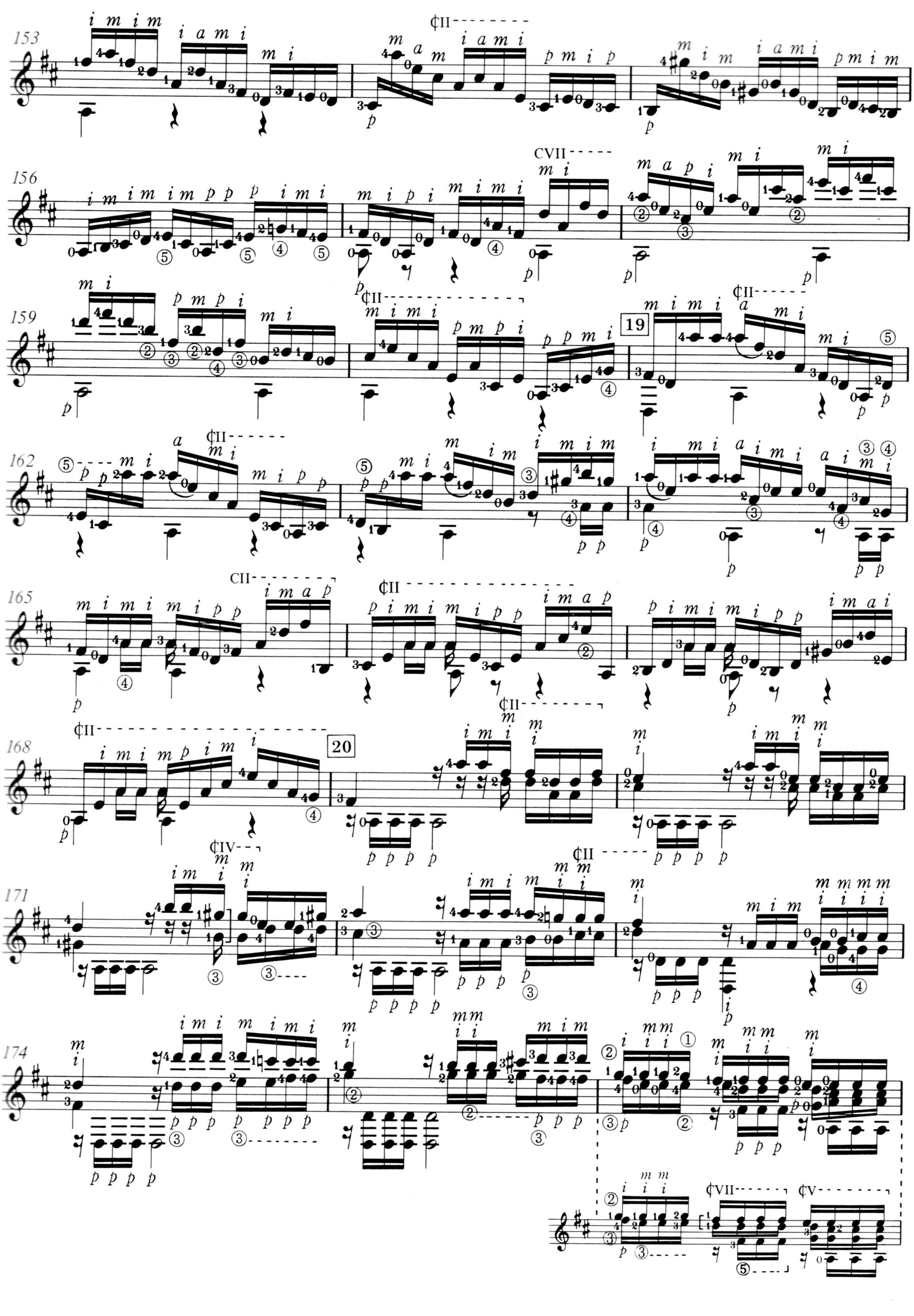

CI

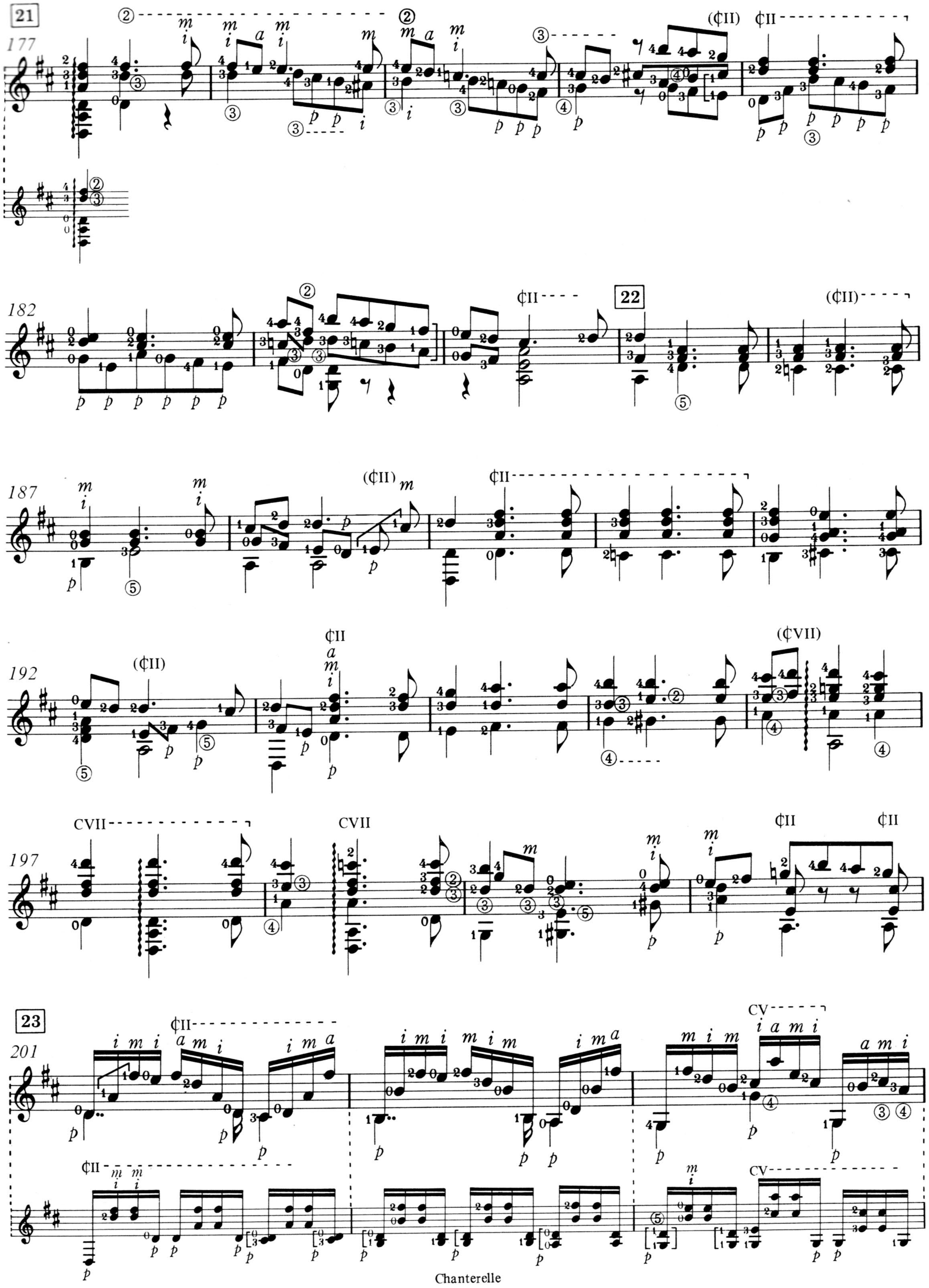


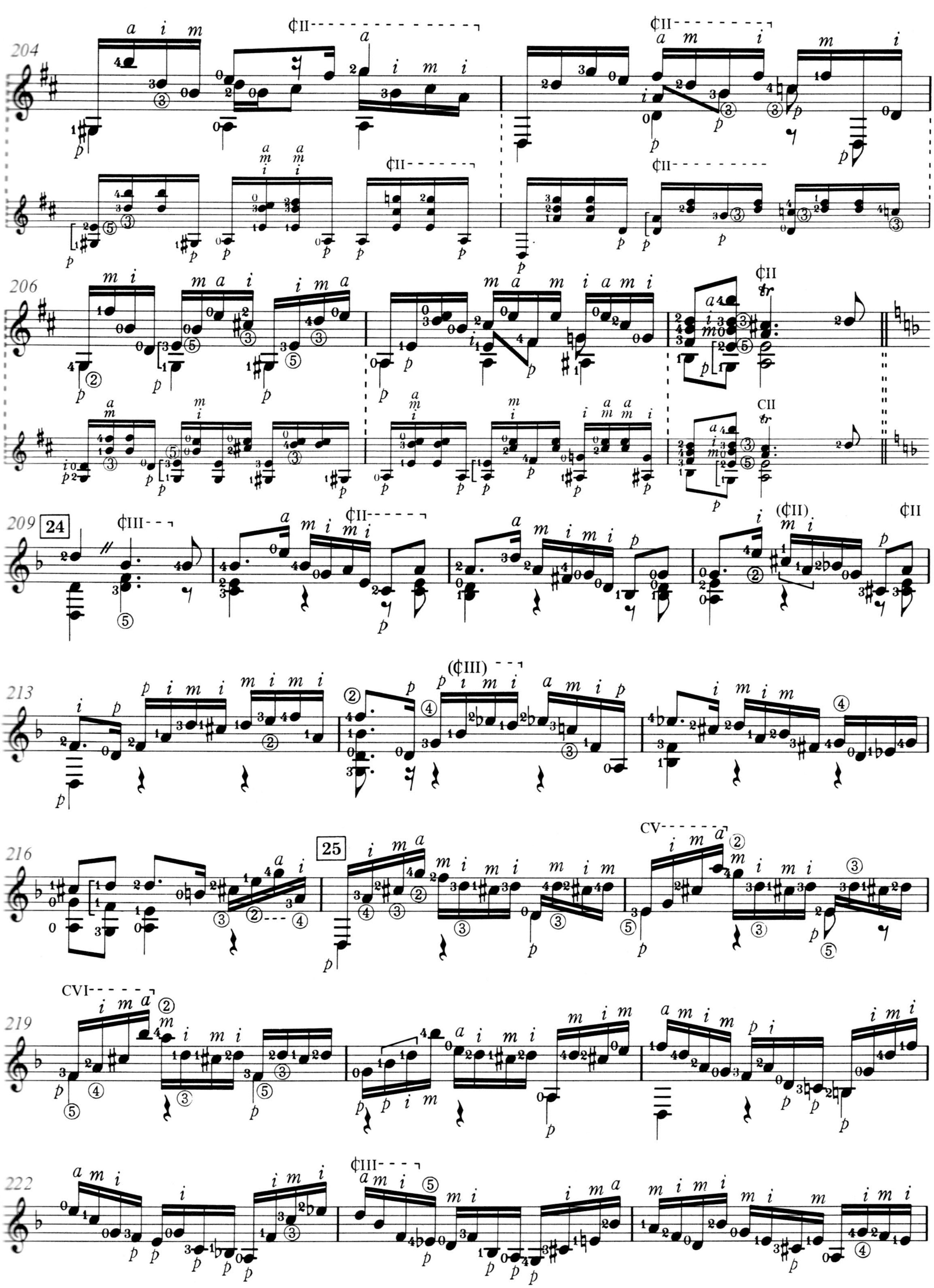

11
89
91
93
95
12
97
99
101
103
CV
₵III
₵II
(₵III)
CVII
(₵V)
₵V
CII
i a i
i m i
p i m i a i p m

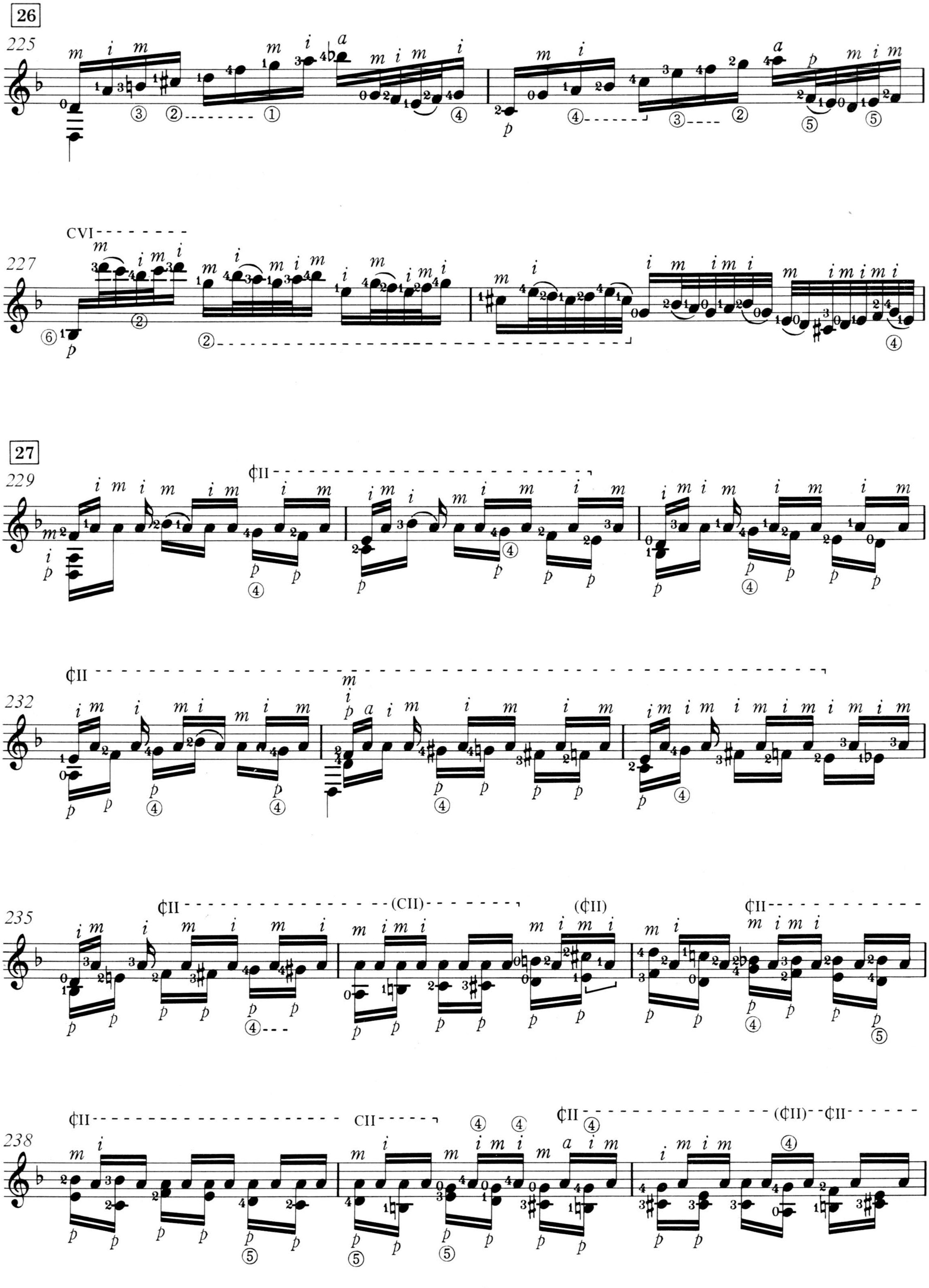

13
105
CIII
107
CII
109
111
CIV
CVI
14
113
CIX
115
CVII
CVI
117
CI
119
CII

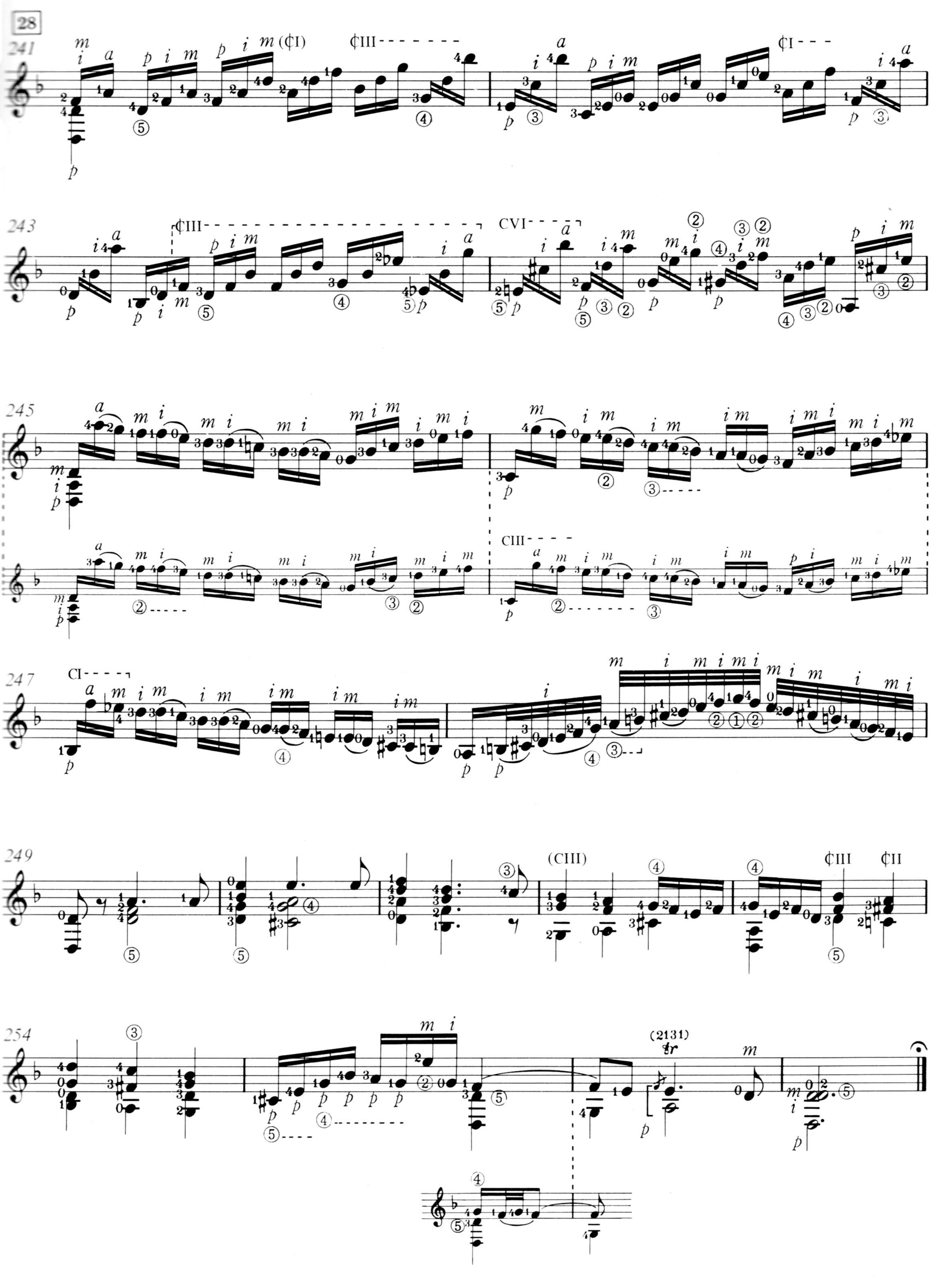

15
121
123
CI
125
129
CII
16
133
CII
(CII)
138
CII
17
142
CII
(CII)
146
(CII)
18
150
CII


153
ȼII
156
CVII
159
ȼII
ȼII
19
162
ȼII
165
CII
ȼII
168
ȼII
ȼII
20
171
ȼIV
ȼII
174
ȼVII
ȼV

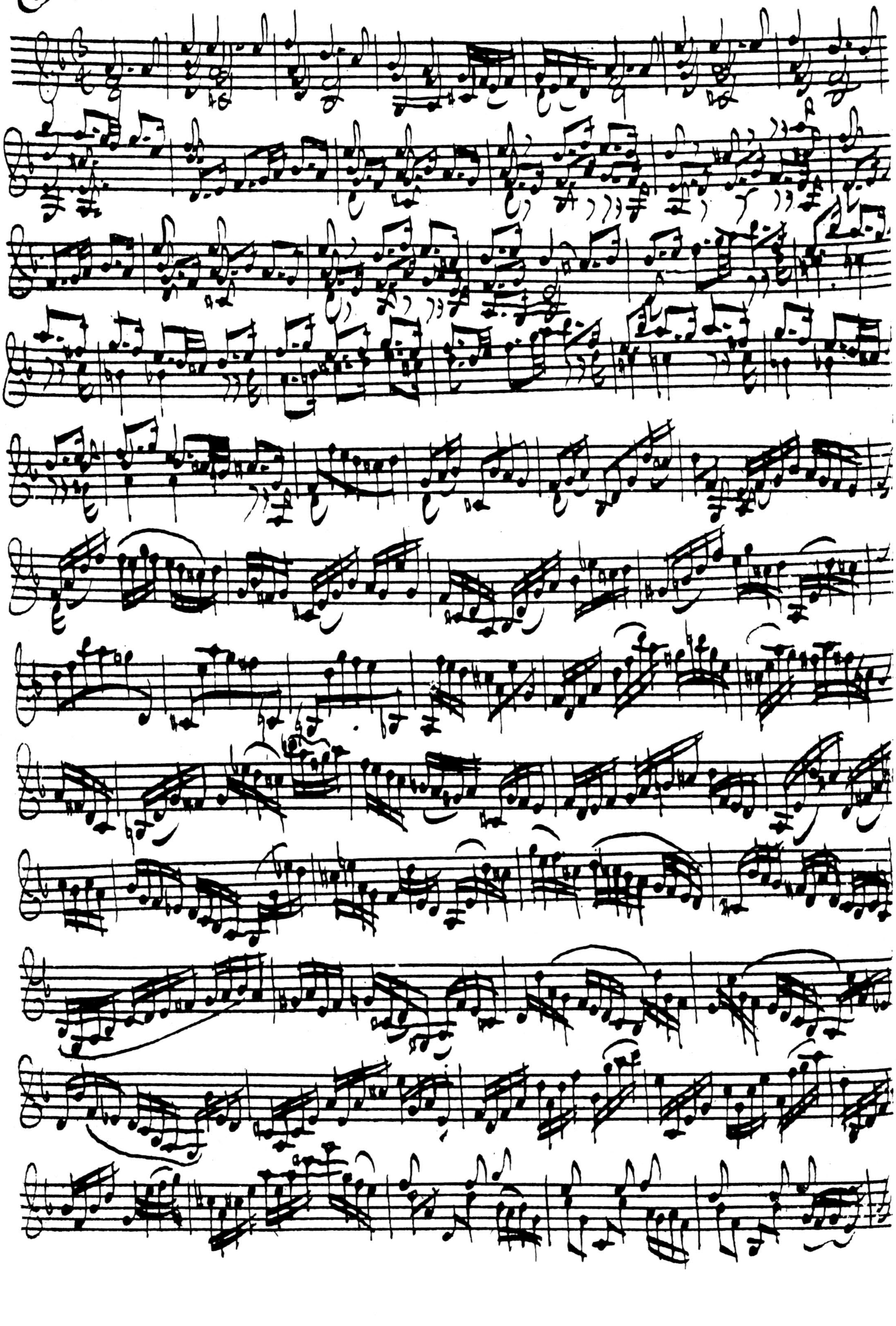

21
177
22
182
187
192
197
23
201
(¢II)
¢II
(¢VII)
CVII
CV
m i a
p

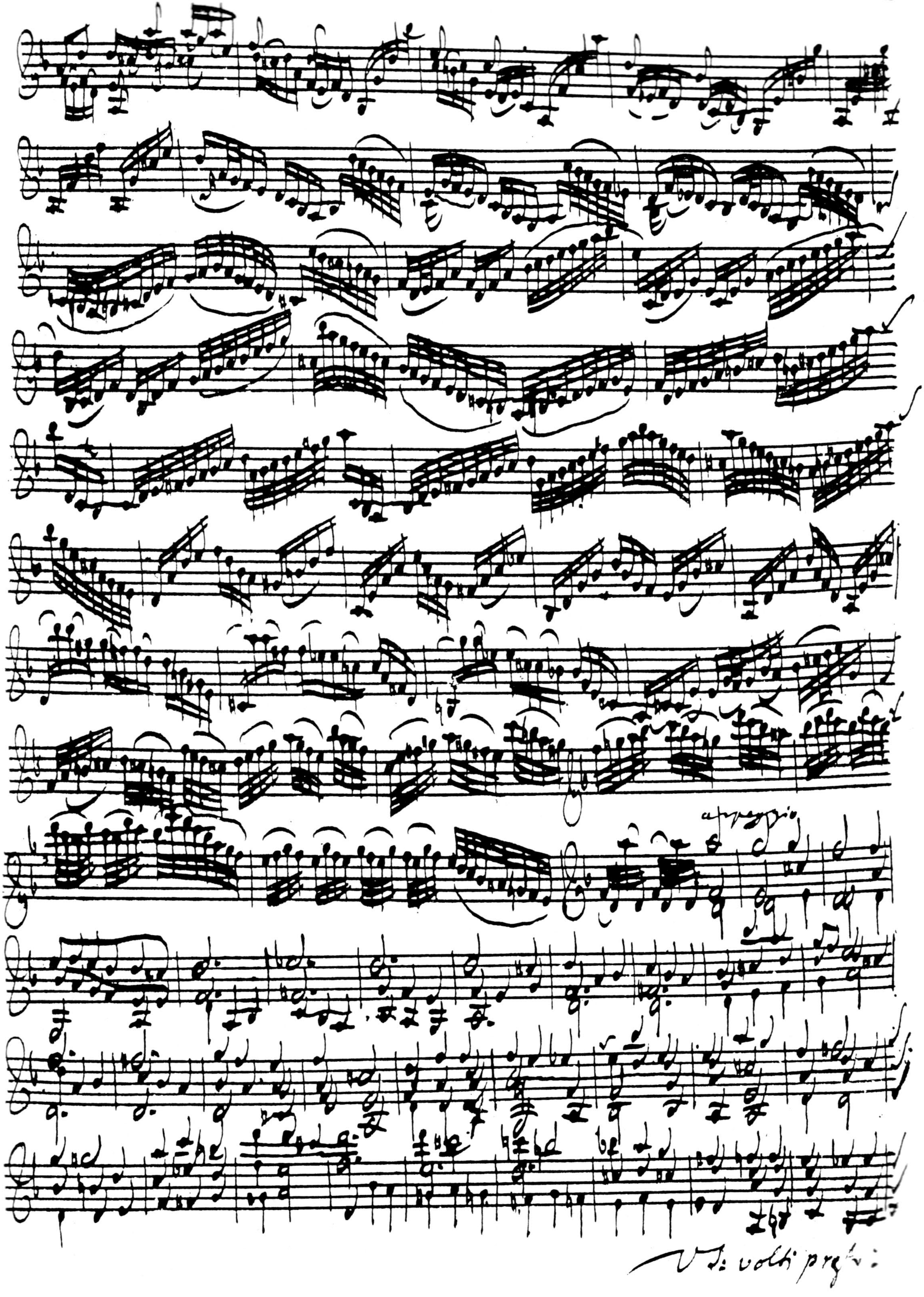

204
¢II
206
CII
209
24
¢III
(¢II)
¢II
213
(¢III)
216
25
CV
219
CVI
222
¢III

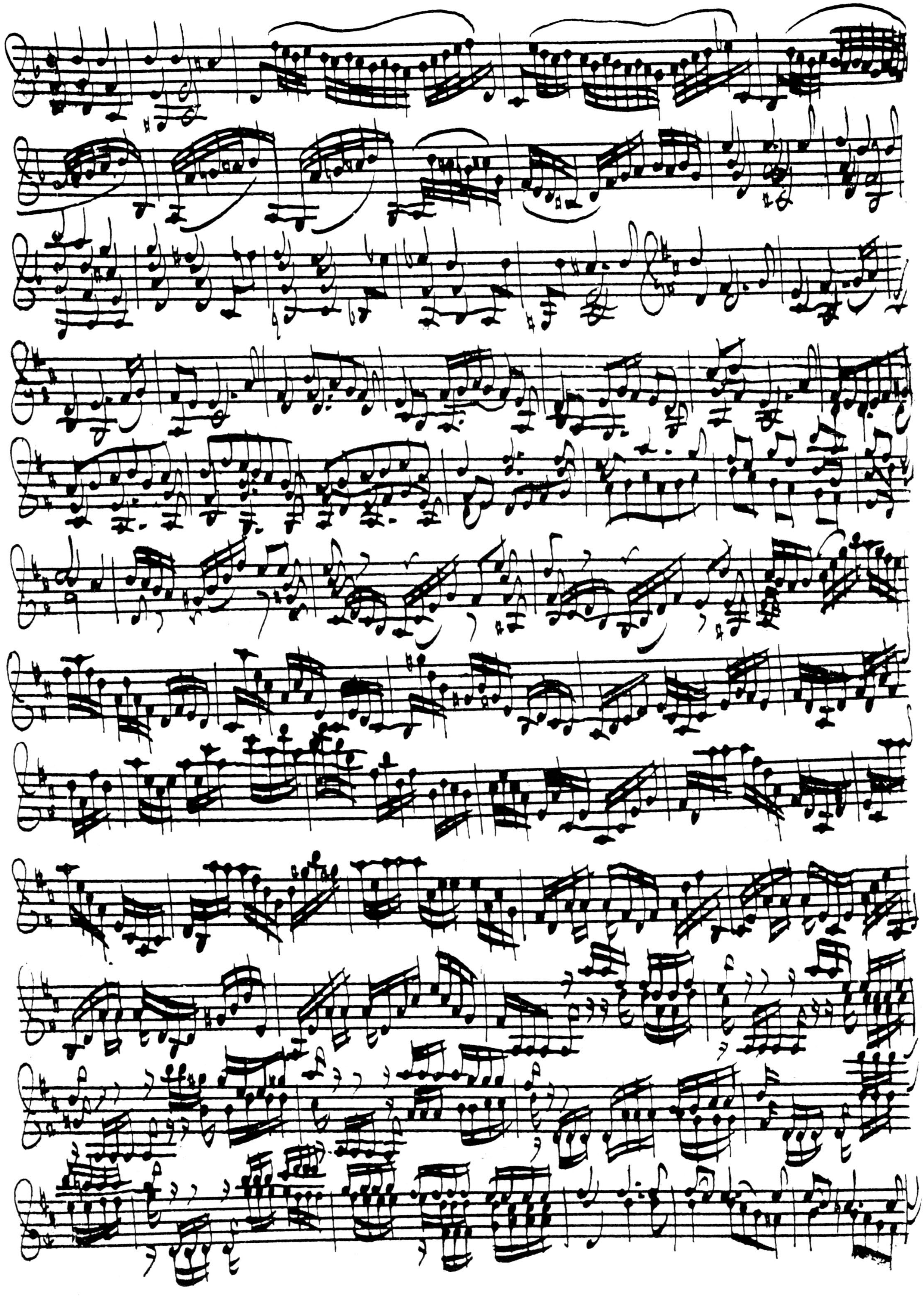

26
225
227
CVI
27
229
₵II
232
235
(CII)
(₵II)
238
CII
(₵II)

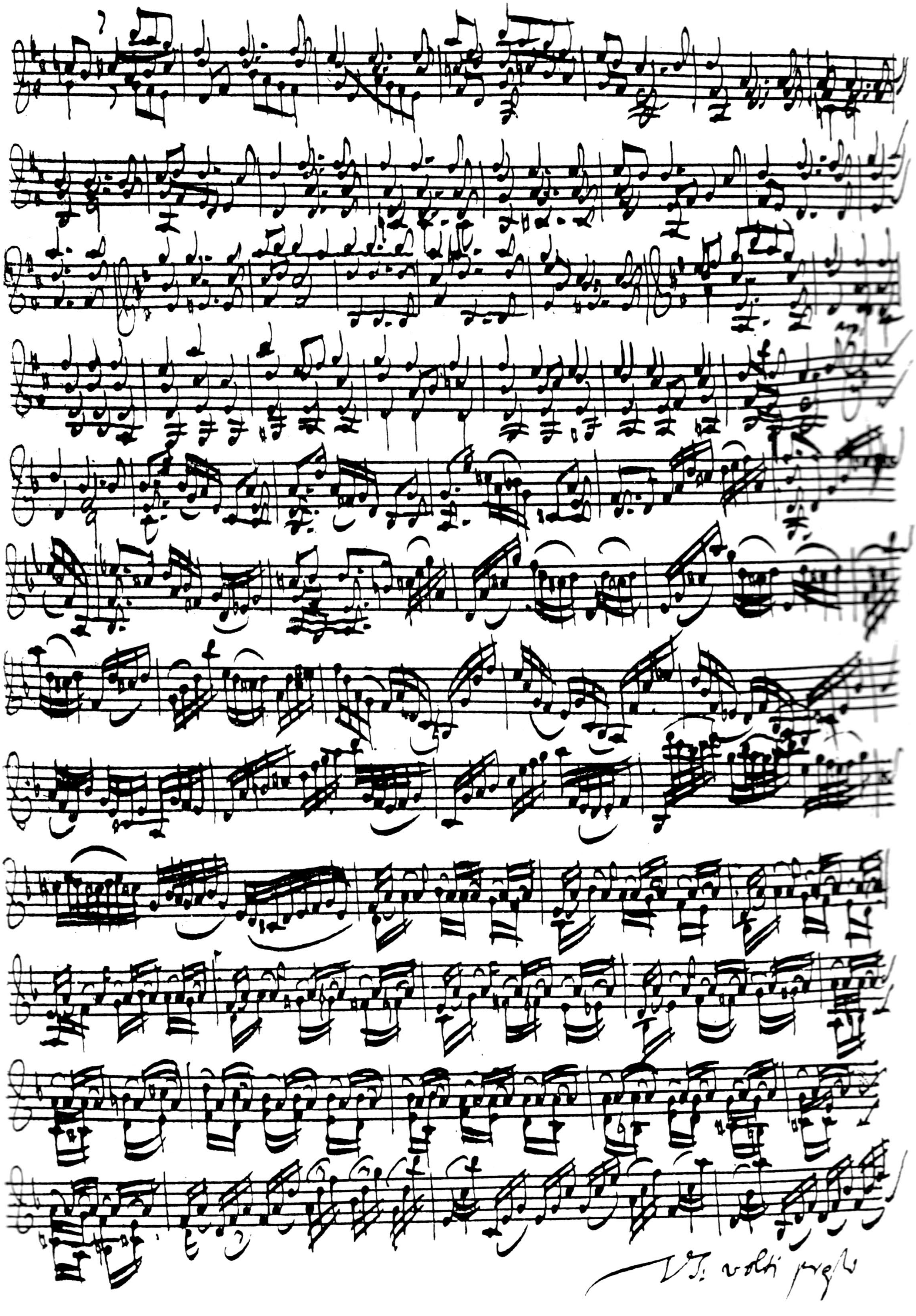

28
241
(¢I)
¢III
¢I
243
¢III
CVI
245
CIII
247
CI
249
(CIII)
¢III
¢II
254
(2131)
tr

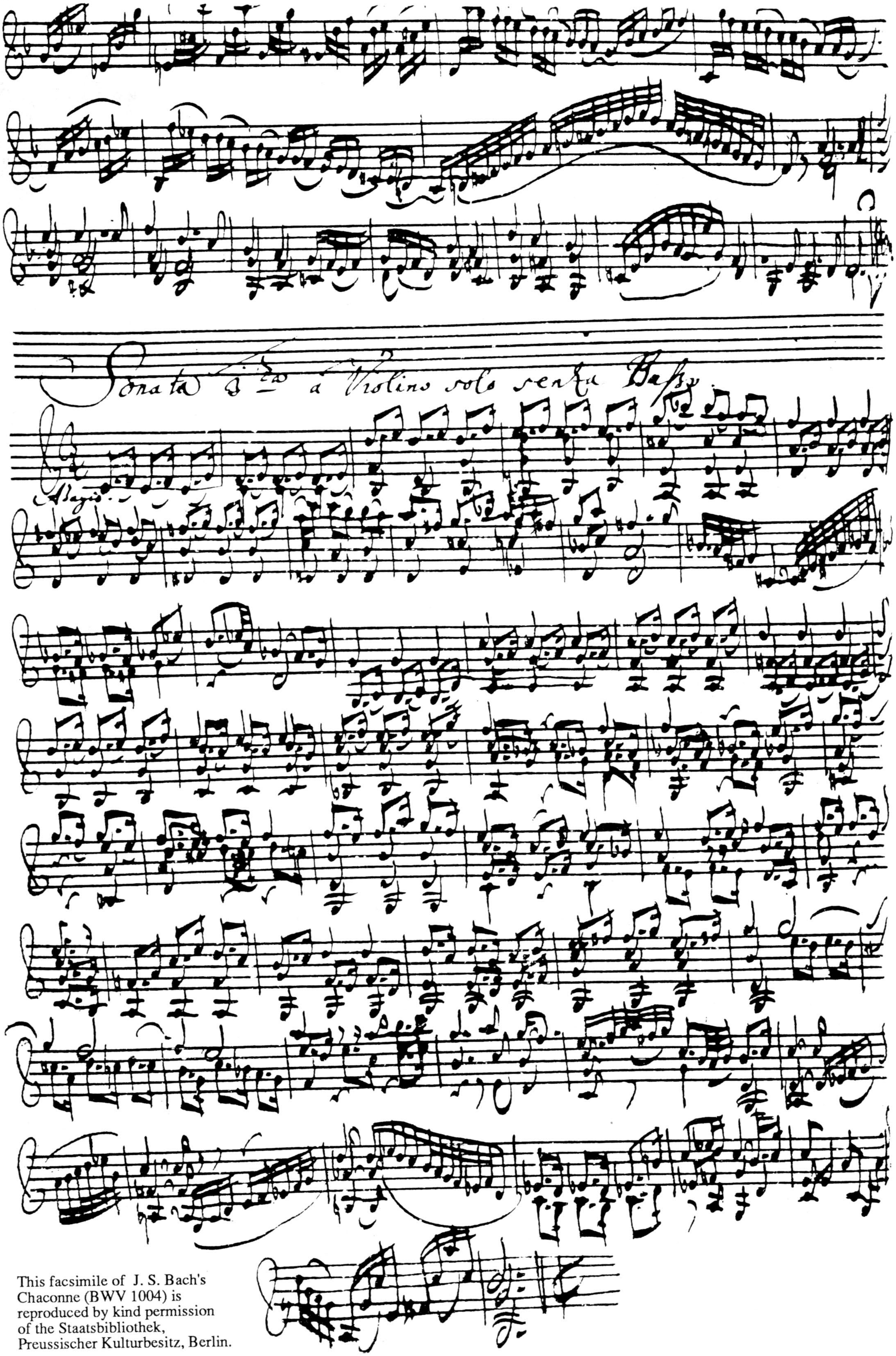
Ciaccona.




arpeggio
V: S: volti presto




V. S. volti presto


Sonata 3za a Violino solo senza Basso
Adagio

This facsimile of J. S. Bach's Chaconne (BWV 1004) is reproduced by kind permission of the Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

Nomenclatura Instrumental / Glossary of Technical Terms

	Variación /Variation
Apagadores / Dampers	1
Apagador de precaución / Precautionary damper	5
Ambito natural de la mano / Natural range of the hand	5, 28
Cambio de presentación / Change of presentation	0, 2, 13, 14
Ceja: mecánica especial / Barré: special mechanism	26
Cejilla traversa / Transverse barré	27
Contención del impulso / Containment of the impulse	20
Contracción / Contraction	2, 4, 8
Dedo-eje / Pivoting finger	0, 1, 2, 5, 7, 14, 16, 22, 26
Dedo fijo / Fixed finger	10
Distensión / Distension	2, 4, 8, 10, 18, 28
Distensión indirecta / Indirect distension	28
Fijación / Fixation	1, 9, 20, 22
Ligado mixto / Mixed slurs	9
Mecánica del punto de apoyo / Mechanics of the supporting point	4, 8, 13, 28
Presentación longitudional / Longitudinal presentation	7
Presentación transversal / Transversal presentation	7
Pulgar: suma muscular / Thumb: muscular aggregate of	22, 23
Pulgar: toque doble / Thumb: twin stroke of	11, 23
Sector de transición del diapasón / Transitional sector of the fingerboard	10, 18
Suma muscular / Muscular aggregate	20, 22, 23
Toques de mano derecha / Right hand strokes	0, 12, 16, 19, 21, 22, 25
Traslado por salto / Displacement by jump	5, 8
Traslado transversal de mano izquierda / Transversal displacement of left hand	1, 5, 8
Traslado traversal del pulgar / Transversal displacement of the thumb	11, 23
Unidad por contacto / Unity by contact	22
Unidad por contracción muscular / Unity through muscular contraction	0, 1

Nota: El "0" significa los compases 1 al 8 / NB: The "0" refers to bars 1 - 8.

Bibliografía/Bibliography: Abel Carlevaro *Escuela de Guitarra* (Barry Editorial, 1979)
Full descriptions of these and other technical terms are to be found in: Abel Carlevaro *School of Guitar* [translated by J. Azkoul and B. Díaz] (Boosey & Hawkes, 1984)